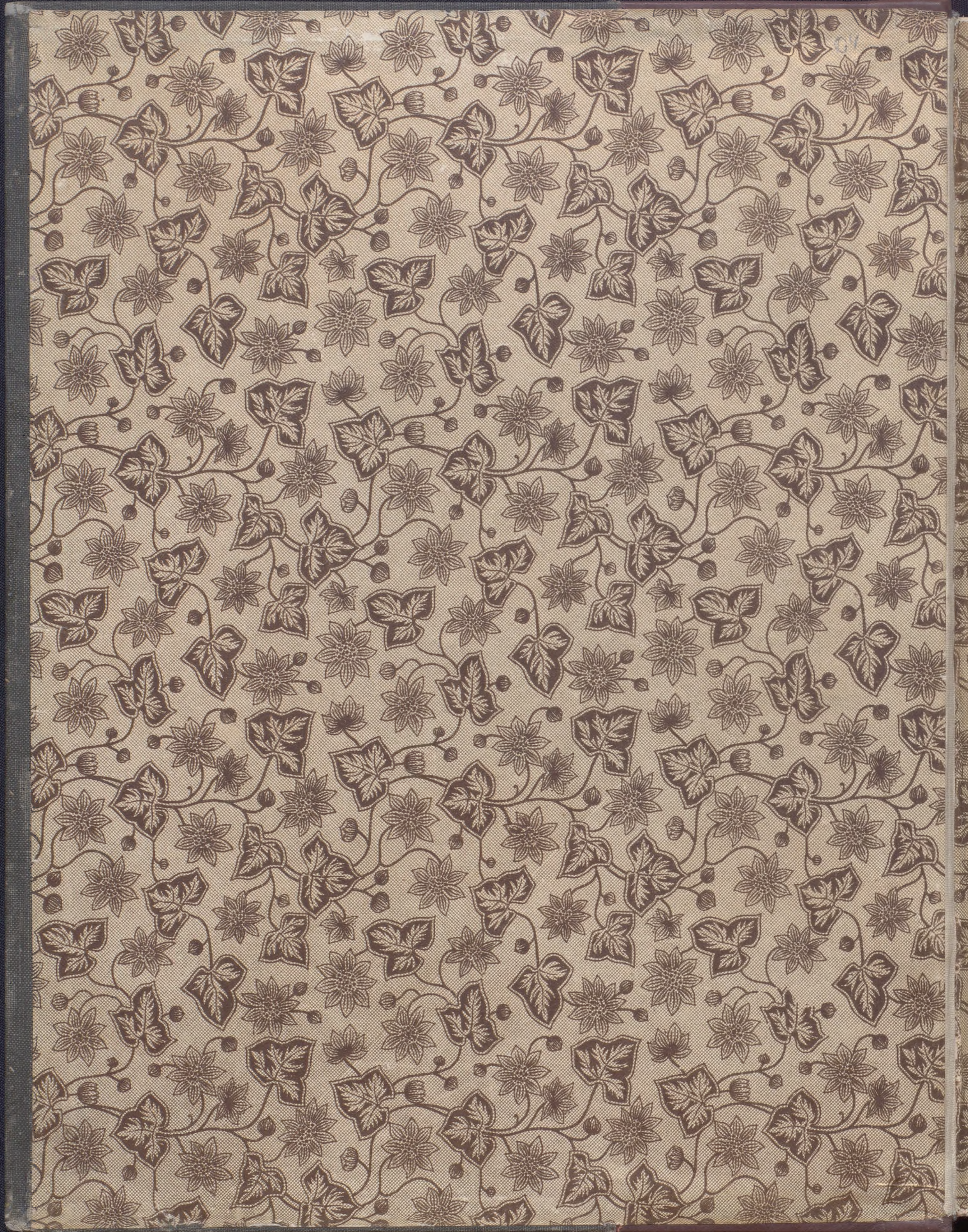
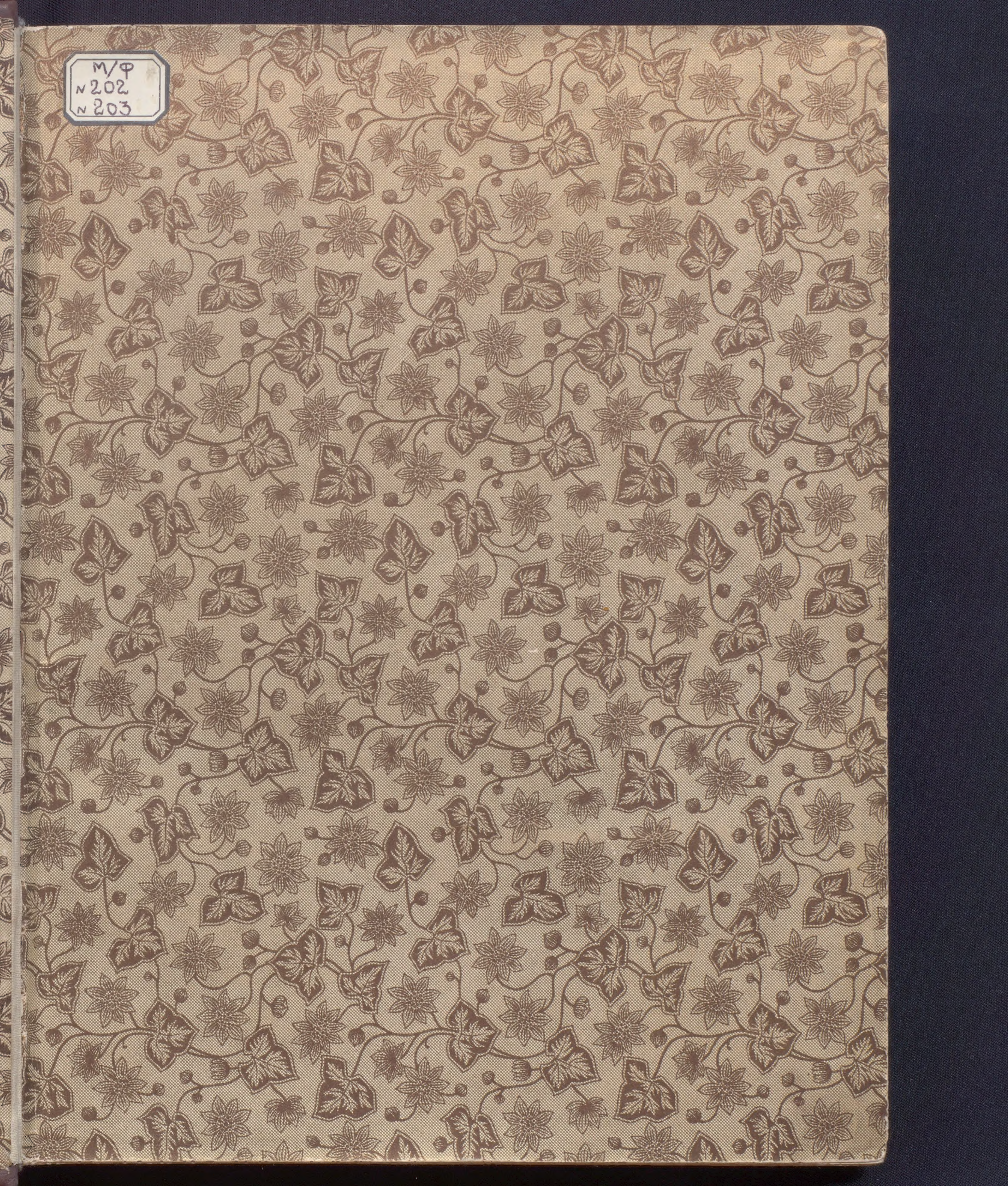
С. Н. ХУДЕКОВЪ.



т. II

ИСТОРІЯ ТАНЦЕВЪ





С. Н. Худековъ.

ИСТОРІЯ ТАНЦЕВЪ

П. Ламбинъ

ЧАСТЬ
II

С= ПЕТЕРБУРГЪ
1914 г.

С. Н. ХУДЕКОВЪ.

ИСТОРІЯ ТАНЦЕВЪ

ЧАСТЬ II.



С. ПЕТЕРБУРГЪ
1914

Многоуважаемому Николаю Васильевичу Соловьеву на добрую память, съ просьбою не судить строго вторую часть моего скромнаго труда. С. Худековъ

19 Октября
1914 г.

Типографія „Петербургской Газеты“ Владимірскій пр., № 12. С. Н. Худекова.


ОГЛАВЛЕНІЕ

ТЕХНИКА ТАНЦЕВЪ XV, XVI и XVII ВѢКОВЪ.

ВѢКЪ ЛЮДОВИКА XIV.

ТЕХНИКА ТАНЦЕВЪ ПРИ ЛЮДОВИКѢ XIV.

ВѢКЪ ЛЮДОВИКА XV.

ТЕХНИКА ТАНЦЕВЪ ПРИ ЛЮДОВИКѢ XV.

БАЛЕТЪ ВЪ РАЗНЫХЪ ГОСУДАРСТВАХЪ ЕВРОПЫ.

БАЛЕТЪ ВЪ БЕРЛИНѢ.

БАЛЕТЪ ВЪ ВѢНѢ.







СУРОВЫЕ нравы среднихъ вѣковъ наложили тяжелую печать на всѣ искусства. Не избѣгла этой участи и хореграфія. Жизнерадостная оркестрика античнаго міра какъ будто сразу оборвала свое существованіе, потому по неволѣ пришлось и намъ сдѣлать рѣзкій переходъ отъ красивыхъ идеаловъ Греціи къ мрачному средневѣковью. Танцы, какъ принадлежность культа и какъ сценическое зрѣлище, замерли. Только среди народа, на вольномъ воздухѣ, хранился живой танецъ, отражавшій въ себѣ радость и веселье. Въ немъ таился неисчерпаемый источникъ разнообразнѣйшихъ формъ для блестящей хореграфіи позднѣйшихъ временъ.

Страшнымъ метеоромъ пролетѣли различные хореграфическіе эпизоды изъ жизни средневѣковья. Мы не могли обойти молчаніемъ ни пляски Св. Витта, ни безумныхъ оргій вѣдьмъ и довольно подробно остановились на „пляскѣ смерти", зарегистрованной въ лѣтописяхъ среднихъ вѣковъ.

Затѣмъ, насколько возможно, выяснивши значеніе нарождавшихся танцевъ какъ въ обществѣ, такъ и въ разныхъ корпораціяхъ, мы вмѣстѣ съ тѣмъ указали, что въ исторіи хореграфіи не послѣднюю роль играло духовенство, много способствовавшее развитію этой отрасли искусства.

На ряду съ рыцарскими турнирами и торжественными празднествами при пышныхъ дворахъ, источникомъ для будущаго балета служили церковныя процессіи. Понятныя и доступныя для всѣхъ сословій, онѣ дали богатый матеріалъ для будущихъ формъ нарождавшейся хореграфіи. Конечно, нами отведено мѣсто и этимъ духовнымъ шествіямъ, перепутаннымъ съ танцами, попавшими въ область фанатической въ то время вѣры.

Послѣ этого, мы указали на происходившее медленное поступательное движеніе хореграфическаго искусства, выразившееся въ величавыхъ салон-

ныхъ танцахъ, которые составили переходную стадію къ эпохѣ Возрожденія, когда искусство начало принимать опредѣленное теченіе, выражавшее духъ данной эпохи.

Настоящею колыбелью сценическаго танцовальнаго искусства была Италія. Ей принадлежитъ честь изобрѣтенія сложныхъ хореграфическихъ развлеченій; но съ теченіемъ времени, дальнѣйшее развитіе искусства перешло во Францію. Тутъ въ 1581 году, подъ вліяніемъ Екатерины Медичи, была поставлена по складу своему чисто итальянская пьеса, признанная, однако, первымъ французскимъ балетомъ. Этимъ спектаклемъ, бывшимъ пока достояніемъ только одного роскошнаго салона, положено было начало балету, какъ лучшей формѣ пластическаго искусства. Указавши то почетное мѣсто, которое хореграфія, по праву, должна занимать въ ряду изящныхъ искусствъ, мы перешли къ описанію дальнѣйшаго развитія танцевъ на сценическихъ подмосткахъ.

Послѣ постановки „перваго балета“, Франція сдѣлалась піонеромъ всѣхъ новшествъ въ области хореграфіи. Она указывала пути, по которымъ должно было слѣдовать искусство и вся Европа безпрекословно шла за своимъ учителемъ, такъ что хореграфическія во всѣхъ странахъ развлеченія были точными копіями съ французскихъ образцовъ.

Въ виду того, что эволюція хореграфіи происходила главнѣйшимъ образомъ въ Парижѣ, благодаря учрежденной тамъ Академіи танцевъ, мы значительную часть нашего труда посвятили законодательницѣ танцовальнаго искусства—Франціи. Подробное же описаніе движенія хореграфіи въ другихъ государствахъ было бы только повтореніемъ сказаннаго относительно Франціи.

Въ настоящемъ томѣ мы захватили блестящій періодъ разцвѣта искусства въ XVII и XVIII вѣкахъ при короляхъ Людовикахъ XIV и XV. Хореграфія въ то время хотя и процвѣтала, но, въ смыслѣ сценическаго самостоятельнаго зрѣлища, она находилась еще въ зачаточномъ положеніи. Балета, какъ мы его понимаемъ, еще не было. На протяженіи всего XVII вѣка подготовлялась только почва для созданія того хореграфическаго спектакля, какъ мы его видимъ теперь на европейскихъ сценахъ.

Мы отмѣтили эмансипацію балета въ эпоху Короля-Солнца и вмѣстѣ съ тѣмъ выяснили тѣ стадіи, черезъ которыя прошелъ балетъ, постепенно освобождавшійся отъ салона и выработавшій самостоятельный сценическій танецъ. Положенъ былъ конецъ монополіи мужчинъ въ балетѣ; создалось амплуа танцовщицы. Балерина сдѣлалась сверкающей звѣздой хореграфіи. Танцовщица заняла по праву подобающее ей мѣсто въ балетѣ, и любимицы музъ въ XVIII вѣкѣ сплели красивѣйшія гирлянды граціи и изящества въ честь неувядающей Терпсихоры.

Описывая этотъ періодъ, мы подробно охарактеризовали появившихся въ то время блестящихъ представителей хореграфіи—Бошана, Пекура и другихъ, а также и г-жъ Прево, Камарго и Саллэ. Характеристика этихъ артистовъ служила вмѣстѣ съ тѣмъ вѣрнымъ показателемъ успѣховъ пластическаго искусства, а также и иллюстраціей духа времени.

Мы особенно подчеркнули двухъ названныхъ танцовщиковъ потому, что ихъ художественной натурѣ много была обязана начинающая сценическая хореграфія. Эти артисты чувствовали недочеты въ „показательной“ хореграфіи. Они понимали, что красота искусства кроется не въ одних только движеніяхъ, а заключается главнѣйшимъ образомъ въ выразительности танцевъ. Имъ принадлежитъ честь постановки хореграфіи на почетномъ мѣстѣ въ ряду изящныхъ искусствъ.

Что же касается г-жъ Прево, Камарго и Саллэ, мы остановились на нихъ довольно подробно потому, что онѣ—первыя указали на тотъ путь, по которому, въ близкомъ будущемъ, направилъ свою дѣятельность знаменитый реформаторъ балета Новерръ.

Настоящій второй томъ нашего посильнаго труда мы довели до того момента въ жизни хореграфіи, когда наступила эпоха Новерра, благодаря которому балетъ началъ быстро пріобрѣтать форму самостоятельнаго, пластическаго искусства.

Матеріалами служила наша библіотека, заключающая въ себѣ почти все, что съ XV[e] вѣка было напечатано по части хореграфіи. Кромѣ того, мы широко пользовались архивомъ парижской „Grand Opéra“, гдѣ, кромѣ интересныхъ, никогда еще не опубликованныхъ рукописей, хранится обширная библіотека и, къ сожалѣнію, очень ограниченное собраніе рисунковъ, имѣющихъ отношеніе къ хореграфіи.



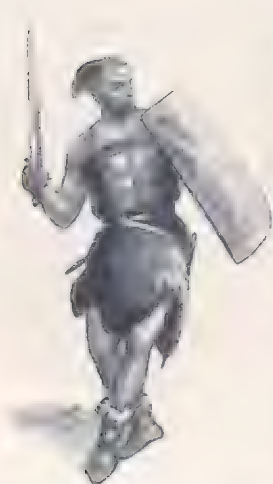




ДО ХРИСТІАНСТВА.

I.

Упадокъ Рима.—Пляски у народовъ, не подпавшихъ подъ владычество римлянъ.—Славянскія пляски вокругъ Перуна и другія.—Священнодѣйствія и оргіи Друидовъ.—Мнѣніе Мишле.—Танецъ съ мечами. Танецъ черезъ огонь.—Остатки язычества.



Подчинивши себѣ Грецію, римляне усвоили и всю высокую культуру этой образованной страны. Вмѣстѣ съ другими искусствами и эллинская хореграфія нашла себѣ широкое мѣсто въ Римѣ; но въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи она застыла. Послѣ паденія Рима, Европа была населена многими воинственными и дикими народами. Благодаря ихъ варварству, въ числѣ другихъ искусствъ угасла и эллинская хореграфія. Прошелъ громадный промежутокъ времени до тѣхъ поръ, пока искусства снова не засіяли прежнимъ блескомъ.

Подпавши подъ власть варваровъ, начиная съ половины шестого вѣка послѣ Рождества Христова, Римъ замолкъ; всѣ уличныя торжества и празднества въ бывшей столицѣ міра прекратились. Миѳологическіе кумиры съ ихъ храмами повергнуты въ прахъ; вмѣстѣ съ ними угасъ и перенятый отъ грековъ дивный культъ Музамъ. Хореграфіи больше не существовало; только у подвластныхъ Риму народовъ, особенно въ Галліи, довольно долго держались насажденныя римлянами зрѣлища, которыя затѣмъ были вытѣснены обычаями аборигеновъ, начавшихъ образовывать самостоятельныя государства съ собственными, характерными особенностями.

Тѣмъ не менѣе, подвластныя Риму страны трудно поддавались воспринятію обычаевъ у новыхъ своихъ побѣдителей. Этому способствовала скромность, присущая нравамъ Франковъ, Готовъ и Германцевъ, сплотившихся въ отдѣльныя общества, у которыхъ сохранились присущія имъ увлеченія, а вмѣстѣ съ тѣмъ и неразлучныя съ ними пляски, соста-

влявшія также необходимую принадлежность ихъ культа и ихъ домашней жизни. При этомъ слѣдуетъ, однако, замѣтить, что многія племена въ Галліи уподоблялись римлянамъ. Они сами не танцовали, но любили смотрѣть на пляски. Послѣ того, какъ императоры римскіе Тиверій и Домиціанъ изгнали изъ Рима танцовщиковъ и артистовъ всякаго рода, то артисты эти разошлись по всѣмъ странамъ міра и сдѣлались распространителями своего искусства среди франковъ и другихъ народностей, изъ которыхъ нѣкоторыя, впрочемъ, и не нуждались въ образцахъ хореграфическаго искусства. Танцовщицы Гадитаны, изъ древней Испаніи, издревле прославили уже себя искусствомъ въ разнузданныхъ плясахъ. Слава объ ихъ прелестяхъ прошла далеко за предѣлы ихъ отечества.

Совершенно независимо отъ Рима и Греціи, у малокультурныхъ народовъ Европы, какъ подпавшихъ подъ власть римлянъ, такъ и у тѣхъ, которые находились внѣ сферы ихъ вліянія, танцы были въ всеобщемъ употребленіи. Несмотря на незначительность письменныхъ источниковъ, можно всетаки безошибочно сказать, что племена, склонныя къ воинственнымъ предпріятіямъ, танцовали съ цѣлью развитія физической силы молодежи, а также развлекались плясками и въ домашней жизни. Независимо этого, надо предположить, что при совершеніи священныхъ обрядовъ, танцы имѣли и культовое значеніе, не такое, ко-



(Рис. 1).

нечно, какъ у грековъ и римлянъ, но во всякомъ случаѣ, исполнялись они, хотя и безъ символическаго экстаза, въ эллинскихъ, благородныхъ формахъ, но съ настроеніемъ доступнымъ не развитымъ и совершенно некультурнымъ націямъ. То былъ экстазъ дикарей, не считавшихся съ требованіями эстетики и съ выработанною символистикой.

То были пляски, имѣвшія, вѣроятно, большое сродство съ танцами современныхъ дикарей Австраліи, Океаніи и Африки, гдѣ обращается вниманіе не столько на правильность движеній, сколько на символизмъ танцевъ и на подражательность разнымъ животнымъ.

Всѣ такія пляски, конечно, гадательны; объ нихъ въ письменныхъ источникахъ имѣются только намеки; бытописатели отдаленныхъ временъ говорятъ, что такія-то племена, какъ напр. Скиѳы, прыгали, скакали кругомъ истукановъ, камней, но опредѣленныхъ названій этимъ пляскамъ нигдѣ не встрѣчается. Это, конечно, жаль, потому что по характеру танцевъ можно бы сдѣлать довольно точное опредѣленіе и о правахъ, и объ обычаяхъ нашихъ языческихъ предковъ. — Нѣкоторые изслѣдователи находятъ въ танцахъ сѣверныхъ дикарей несомнѣнное сродство съ древне греческими культовыми плясками. Такое заключеніе сдѣлано ими благодаря сходству нѣкоторыхъ исландскихъ сагъ съ грече-



скимъ сказаніемъ о танцѣ Лабиринта—Тезея. Крайне сомнительные выводы эти, по нашему мнѣнію, имѣютъ весьма отдаленное значеніе для разъясненія вопроса о вліяніи танцовальнаго искусства Греціи и Рима на танцы первобытныхъ народовъ Сѣверной Европы; но тѣмъ не менѣе, нельзя не упомянуть объ нихъ.

На востокѣ Европы, отъ Карпатъ до Балтійскаго моря, проживалъ совершенно отдѣльный отъ скандиново-германцевъ, народъ — славянскій. Несмотря на политическое раздѣленіе славянской земли и на массу нарѣчій, вѣрованія у всѣхъ восточныхъ, западныхъ и прибалтійскихъ славянъ были почти одинаковы. Миѳологія славянъ была довольно обширна. Кромѣ верховнаго бога Перуна и другихъ племенныхъ боговъ, славяне почитали рѣки, озера, рощи и, подобно германцамъ, одинокія заповѣдныя деревья, гдѣ будто-бы поселились разные боги, которыхъ народная фантазія отливала въ крайне разнообразныя формы. Тутъ собирались и плясали во славу божествъ и для собственнаго развлеченія водили хороводы.

У славянскихъ народностей повѣрья и обряды язычества имѣли сродство съ германцами. Приносились жертвоприношенія какъ главнымъ кумирамъ, такъ и второстепеннымъ божествамъ. Въ то время жрецы—гадатели кружились, а народъ плясалъ кругомъ истукановъ, священныхъ камней и священныхъ липъ. Лѣтописецъ Несторъ свидѣтельствуетъ, что въ его время „схожахуся на игрища и на *плясаньи* и на вся бѣсовскія игрища. Видимъ бо игрища утолченка и людій много множество, яко упохати начнутъ другъ друга,позорища дѣюще отъ бѣса замышленнаго дѣла“ (Рис. 1).

Приносившіе жертву франки, германцы двигались обыкновенно по окружности, дѣлая по нѣсколько шаговъ то вправо, то влѣво, или же неистово скакали, доходя до безумнаго фанатизма передъ грубыми предметами поклоненія. Очевидно, что во время священнодѣйствій они прибѣгали къ движеніямъ, характеризующимъ ихъ душевное настроеніе. Движенія производились съ пѣснопѣніями и въ тактъ музыкѣ. Это можетъ служить доказательствомъ, что первобытнымъ дикарямъ не было чуждо природное чувство ритма, которое замѣчается и у современныхъ негритянскихъ и другихъ малокультурныхъ, дикихъ племенъ.

У германцевъ жертвоприношенія были на столько тѣсно связаны съ танцами, что слова „танецъ“ и „жертва“ выражались у нихъ однимъ древнимъ словомъ „leich“.



(Рис. 2).

Въ непроходимыхъ лѣсахъ Европы, подъ вѣчною тѣнью колоссальныхъ дубовъ и въ священныхъ сосновыхъ лѣсахъ подъ густымъ, непроницаемымъ ихъ сводомъ, „друидизмъ“ совершалъ свои таинства, при посредствѣ танцевъ.

Дикари кельты и германцы несомнѣнно имѣли понятіе о вакхическихъ оргіяхъ римлянъ и о мистеріяхъ Самофракіи, потому таинства „Друидовъ“ носили на себѣ вакхическій отпечатокъ. Во время ночныхъ жертвоприношеній, къ друидамъ присоединялись пророчицы и фокусницы, обязанныя присутствовать совершенно обнаженными. Тѣло ихъ было покрыто черною краскою, волосы были распущены и въ такомъ видѣ, онѣ до изступленія предавались самымъ разнузданнымъ танцамъ, то есть, лучше сказать, безформеннымъ кривляніямъ (рис. 2), не имѣвшимъ ничего общаго съ греческой, благородной оркестикой.



(Рис. 3).

Увѣряютъ, что подобныя оргіи друидовъ, сопровождаемыя стонами обезумѣвшей толпы, слышны были мореплавателями, приходившими въ ужасъ отъ раздававшихся съ берега страшныхъ выкриковъ и звуковъ варварскихъ кимваловъ и ударныхъ инструментовъ.

Нѣкоторые изслѣдователи полагаютъ, что мистическій танецъ друидовъ имѣлъ отношеніе къ „системѣ чиселъ“. Изъ одного древняго сочиненія, приводимаго въ исторіи Мишле, видно, что друиды прославляли красоту и могущество звѣздъ, а также и луны, къ которой питали особое уваженіе; при этомъ они быстро кружились, какъ бы подражая небеснымъ свѣтиламъ, слѣдовавшимъ за общимъ ихъ двигателемъ—солнцемъ. Встрѣченное Мишле выраженіе о нечетныхъ числахъ приводитъ его къ заключенію, что съ этимъ танцемъ неразрывно былъ связанъ символизмъ, гдѣ сказывалась Пиѳагорова теорія, что „Богъ есть число и гармонія“.

Такое толкованіе, однако, слѣдуетъ принимать съ большою осторожностью, потому что трудно предположить, что сѣверные, древне-германскіе дикари были знакомы съ учеными выводами Пиѳагора.

Древне-германцы приносили въ жертву своимъ богамъ людей—плѣнниковъ, а также и разнообразныхъ животныхъ, изъ которыхъ наиболѣе почетною жертвою божеству почитались лошади. Благодаря такому почету, лошадиными черепами на копьяхъ обставлялись мѣста, гдѣ совершались жертвоприношенія. Плясали съ шестами, на которые втыкали костяки лошадиныхъ головъ.

Такой обычай перешелъ и къ другимъ народностямъ, у которыхъ даже и до настоящаго времени можно встрѣтить на изгородяхъ крестьянскихъ усадебъ воткнутые конскіе черепа, которые будто бы предохраняютъ отъ всякихъ невзгодъ и напастей.

Галлы, выходцы изъ Верхней Азіи, подобно своимъ предкамъ персамъ и индусамъ, сохранили многіе изъ обычаевъ арійской рассы. Поклоняясь физическимъ силамъ природы, они также пѣли, плясали вокругъ предметовъ своихъ вѣрованій.



(Рис. 4).

Готы, въ религіозныхъ своихъ танцахъ, значительно отличались отъ другихъ народностей. Танцы ихъ составляли цѣлый кодексъ нравственности. Въ ихъ тѣлесныхъ упражненіяхъ отдавался почетъ добродѣтели и позорно клеймились пороки и проступки.

Очень распространены были въ древней Франціи и особенно въ Германіи и Швеціи воинственные танцы. Они составляли культъ страшныхъ божествъ, которыя владѣли силою направлять ходъ сраженій и дирижировать пѣніемъ бардовъ. Исполняемыя въ ихъ честь пляски оканчивались иногда кровопролитіемъ. Представлялись самыя отчаянныя битвы, во время которыхъ исполнители наносили другъ другу раны, иногда смертельныя (Рис. 3).

Такіе танцы принимали у многихъ народовъ и болѣе мирный характеръ. Они носили общее названіе „*танца мечей*“. Подробное его описаніе встрѣчается у многихъ писателей германскихъ и шведскихъ. Копья и мечи втыкались въ землю рядами. Не рѣдко обнаженные танцоры съ удивительною ловкостью прыгали черезъ симметрически разставленное оружіе. Прыгали различно, не рѣдко черезъ три ряда мечей, воткнутыхъ по окружности; затѣмъ, брали въ руки оружіе, скрещивали его и вертѣлись въ кругу, образуя то круглыя, то шестиугольныя фигуры; ихъ называли „розами“. Вынимая мечи и снова

быстро втыкая ихъ въ землю, разнообразили форму фигуръ. Подъ конецъ, становились другъ противъ друга, совершая настоящій бой на мечахъ. Послѣ нанесеннаго удара, съ изумительною быстротою отскакивали или назадъ или въ разныя стороны. Пѣніе и звуки флейтъ регулировали движенія. Медленный въ началѣ темпъ дѣлался оживленнѣе и къ концу пляски доходилъ до безумной быстроты (Рис. 4).

Этотъ танецъ довольно подробно описанъ Тацитомъ, утверждающимъ, что его плясали обнаженные юноши, отличавшіеся удивительною смѣлостью и ловкостью при прыганьѣ черезъ оружіе. Плясали не по найму и не на призы, но исключительно для собственнаго развлеченія и для доставленія удовольствія зрителямъ.—Гриммъ же утверждаетъ, что танецъ съ мечами исполнялся въ честь Ціо, бога битвы и меча.

Танецъ съ мечами въ разныхъ варіантахъ, подъ разными названіями, держался въ Германіи до конца среднихъ вѣковъ и даже позднѣе. Въ Любекѣ, участвующіе въ пляскѣ были замаскированы въ костюмахъ великихъ полководцевъ. Въ Англіи плясали шуты съ мечами, разыгрывая разныя пантомимныя дѣйствія.

Любимымъ развлеченіемъ былъ танецъ мечей у шведовъ и сѣверныхъ готовъ, которые исполняли его каждый праздничный день, подъ акомпаниментъ флейты. Этотъ танецъ перешелъ и къ гораздо позднѣйшимъ временамъ; объ немъ разсказано у Олафа Великаго, архіепископа Упсальскаго. Онъ говоритъ, что у сѣверныхъ народовъ, молодежь упражнялась въ игрѣ съ танцами, состоявшей въ прыганьѣ между обнаженными мечами. Юноши обучались этой воинственной пляскѣ, предварительно поучаясь у воиновъ владѣть оружіемъ. Этотъ шумный, бойкій танецъ, по словамъ Олафа, исполнялся со щитами и мечами, подъ звуки флейтъ, при чемъ темпъ часто смѣнялся болѣе быстрымъ и наоборотъ. До публичнаго исполненія танца мечей, юноши цѣлую недѣлю подготовлялись къ этой пляскѣ, сущность которой заключалась въ крайне разнообразныхъ фигурахъ, напоминавшихъ греческій пиррическій танецъ. По словамъ Олафа Великаго, и духовнымъ лицамъ разрѣшалось принимать участіе въ этихъ танцахъ, благодаря тому, что въ нихъ соблюдалось полное приличіе и показывалась только ловкость участвующихъ.

Названный архіепископъ сообщилъ нѣсколько варіантовъ этого танца, исполнявшагося съ разнообразными аттрибутами не только воинственнаго, но и божественнаго характера. Благодаря этому указанію, можно заключить, что и танецъ мечей, имѣвшій иногда и священный смыслъ, служилъ также и способомъ для гимнастическаго воспитанія юношества, то есть для развитія въ немъ силы и ловкости.

Традиціи танца съ мечами сохранились даже до новѣйшаго времени, въ разныхъ мѣстностяхъ Европы. Въ настоящее время въ Шотландіи танцуютъ „Chillie gallum“, который отличается отъ своего древняго прототипа тѣмъ, что его исполняютъ съ мечами не обнаженными, а заключенными въ ножны.

Танцуютъ его также въ Австріи, въ Зальцкаммергутѣ, гдѣ работники соляныхъ копей исполняютъ его одинъ разъ въ годъ, въ послѣдній день карнавала.

До настоящаго времени танецъ мечей исполняется еще въ маленькомъ мѣстечкѣ Гвинускоо, въ Пиренеяхъ. Писатель Пьеръ Лотти, видѣвшій этотъ танецъ, увѣряетъ, что онъ очень сложенъ и требуетъ значительнаго мастерства при исполненіи. Танцоры время отъ времени дѣлаютъ большіе прыжки, при чемъ громко звучатъ бубенчики, пришитые къ кожанной обуви. Въ рукахъ, замѣняющія древніе мечи, короткія шпаги, которыя исполнители скрещиваютъ, стараясь поразить противника, при чемъ эволюціи, производимыя участвующими, очень разнообразны.

Болѣе мирные танцы имѣли почти одинаковый характеръ у всѣхъ племенъ, населявшихъ западную, среднюю и сѣверную Европу. Народъ собирался преимущественно въ полѣ или на площадяхъ. Водили больше хороводы. Въ извѣстные періоды года зажигались костры, кругомъ которыхъ мужчины и женщины пѣли и плясали, прыгая черезъ огонь въ честь бога Беля и другихъ. (Рис. 5). У сѣверныхъ народовъ въ ранній періодъ

ихъ развитія существовалъ обычай во время сильныхъ морозовъ зажигать костры передъ дворами ихъ королей и владыкъ. Обыкновенно собирали въ кучу еловыя деревья; зажигали ихъ и отъ горѣвшей хвои при сильномъ огнѣ происходилъ сильнѣйшій трескъ. Тогда грѣвшіеся у костра вскакивали, хлопали въ ладоши и прыгали кругомъ огня, то смыкая, то размыкая хороводъ. Также прыгали черезъ костеръ на призы, состоявшіе изъ чаши крѣпкаго напитка. Языческій праздникъ этотъ въ послѣдствіи преобразился въ совершенно подобный, празднуемый наканунѣ Иванова дня.

О существованіи нѣкоторыхъ танцевъ этого періода можно судить по тѣмъ полуобрядовымъ танцамъ, исполнявшимся до позднѣйшаго времени, едва-ли не до 18 столѣтія и составлявшимъ явный пережитокъ языческой старины. Такъ, въ прирейнскихъ мѣстностяхъ парни и дѣвицы при открытіи весны тянули плугъ, приступая къ нахотѣ, и въ это время пѣли и плясали.



(Рис. 5).

По окончаніи жатвы и до сихъ поръ, въ нѣкоторыхъ частяхъ Германіи оставляютъ нескошенныя мѣста, на которыхъ жнецы пляшутъ и припѣваютъ „Воданъ, Воданъ! прими эту пищу для твоего коня!". Это обращеніе къ Водану показываетъ, что и этому божеству совершались жертвоприношенія.

Новый годъ и до настоящаго времени встрѣчается плясками съ дубовыми вѣтвями въ рукахъ. Во Франціи этотъ обычай существуетъ и теперь; только дубовыя вѣтви замѣняются вѣчно зеленымъ растеніемъ „самнитъ"; пляшутъ и выкрикиваютъ „Au Gui l'an neuf".

Въ пѣснопѣніяхъ прославлялись подвиги родныхъ героевъ, чествовали скромность женщинъ и высказывалось уваженіе, которое слѣдуетъ питать къ добродѣтели.

На такіе разнообразные сюжеты, у галловъ и германцевъ была составлена масса пѣсенъ, всегда сопровождавшихся танцами. Давались настоящія мимическія представленія, гдѣ выводились наружу пороки человѣческіе, ссоры съ ихъ послѣдствіями, грубость, пьянство... Все это, конечно, происходило уже въ болѣе позднѣйшія времена, когда свѣтъ христіанства уже проникнулъ въ массы и самъ народъ умѣлъ уже разобраться въ понятіяхъ о добрѣ и злѣ.

Не смотря, однако, на любовь къ развлеченіямъ, танцы, какъ искусство, не могли получить никакого развитія, потому что у первобытныхъ народовъ, за отсутствіемъ публичныхъ зрѣлищъ, не могло развиться чувство соревнованія, а вмѣстѣ съ тѣмъ и совершенствованія. Танцы исполнялись въ ихъ примитивной, наивной простотѣ. Плясали для

собственнаго удовольствія, а не для того, чтобы доставить зрителямъ эстетическое наслажденіе.

За крайнею скудностью источниковъ невозможно въ точности установить, какого рода движенія производились разными народностями во время ихъ танцевъ, въ первые вѣка христіанства. Тѣмъ не менѣе, на основаніи сохранившихся отрывковъ пѣсенъ и нѣкоторыхъ обрядовъ, были сдѣланы нѣкоторыя попытки къ разъясненію этого темнаго вопроса.

Попытки эти однако ограничились только заключеніемъ, что большинство танцевъ исполнялось группами и совмѣстно многими участниками. Сольныхъ или парныхъ танцевъ почти совсѣмъ не было. Въ танцахъ не воинственнаго характера мужчины, держась за руки съ женщинами, становились въ кругъ, медленно двигаясь то вправо, то влѣво, затѣмъ останавливались и нагибались. Или же становились въ одинъ рядъ и также, держась за руки, двигались, дѣлая три шага впередъ, три шага въ сторону или назадъ; затѣмъ, послѣ короткой паузы, нагибались и снова производили тѣ же колебательныя движенія.

Это были довольно стройные хороводы, то сомкнутые, то разомкнутые, гдѣ темпъ движеній соразмѣрялся или со звуками скромнаго инструмента, или съ пѣніемъ участвовавшихъ въ хороводѣ.

Изъ сказаннаго можно сдѣлать заключеніе, что въ доисторическія времена, малокультурнымъ народамъ были уже извѣстны многія формы танцовальнаго искусства, формы, которыя какъ бы преемственно вошли въ домашній обиходъ до сихъ поръ проживающихъ въ Европѣ разнообразныхъ народностей.





СРЕДНІЕ ВѢКА.

II.

Вліяніе языческихъ традицій на христіанство. Танецъ Христовыхъ невѣстъ. Теримость остатковъ язычества. Сродство праздниковъ. Веселье при Владимірѣ Святомъ. Хороводъ древнихъ славянъ. Художники и балетъ ангеловъ. Начало преслѣдованій духовенства.

СВѢДѢНІЯ о танцахъ у европейскихъ народовъ въ средніе вѣка, начиная съ первыхъ вѣковъ христіанства до XV столѣтія, то есть до эпохи Возрожденія, настолько перепутаны, что разобрать ихъ по отдѣльнымъ національностямъ представляется невозможнымъ. Существовали, конечно, народности, имѣвшія свои спеціальные танцы, вылившіеся въ опредѣленную характерную форму; но вмѣстѣ съ тѣмъ имѣется и масса совершенно одинаковаго свойства танцевъ, встрѣчаемыхъ у разныхъ народовъ, очевидно заимствовавшихъ другъ у друга подходившіе для нихъ темпы и движенія во время плясокъ. Одинъ „танецъ мечей“ въ достаточной мѣрѣ показываетъ, какъ разнообразно было его исполненіе въ разныхъ странахъ, а между тѣмъ всюду онъ имѣлъ одинаковое значеніе. Нивелировка и подборъ танцевъ, относящихся къ этимъ отдаленнымъ временамъ, были бы излишнимъ и непроизводительнымъ трудомъ, переполненнымъ многими повтореніями, которыхъ, во всякомъ случаѣ, избѣжать будетъ невозможно, такъ какъ вліяніе христіанства въ одинаковой степени сказалось какъ во Франціи, Германіи, такъ и въ другихъ государствахъ, принявшихъ христіанскую вѣру.

Въ виду этого, не придерживаясь строгого хронологическаго порядка, мы ограничимся общимъ обзоромъ танцовальнаго искусства въ средніе вѣка. Прежде всего коснемся особенностей, вошедшихъ въ обиходъ Церкви и имѣвшихъ прямое или косвенное отношеніе къ хореграфическому искусству.

Христіанство вложило въ міръ новую душу. Суровый покровъ существа христіанской

религіи, хотя и медленно, но прочно замѣнялъ вѣчно улыбающееся искусство эллиновъ, оттѣсняя жизнерадостную картину античнаго танца, съ его символическимъ экстазомъ.

Со введеніемъ христіанства постепенно измѣнялись нравы и обычаи. Танцы съ пѣснопѣніемъ въ честь языческихъ божествъ, конечно, должны были также утратить свой прежній характеръ; но уничтоженіе древняго культа совершалось не сразу.

Язычники, въ силу традицій, перенесли въ новую, христіанскую вѣру и значительную часть своихъ обрядовъ. Вмѣстѣ съ пѣснопѣніемъ, въ обиходъ христіанскаго богослуженія перешли и танцы, отъ которыхъ долго не могли отрѣшиться новообращенные, полагавшіе, что наилучшимъ способомъ воздаянія почета Богу могутъ служить только танцы. Вслѣдствіе этого, праздники язычниковъ сдѣлались такими же священными днями и для христіанъ, чему отчасти способствовало совпаденіе многихъ торжествъ; такъ напримѣръ, Сатурналіи совпадали со днями Рождества Христова и пр.

Отъ первыхъ вѣковъ христіанства сохранились церковныя пѣсни, изъ текста которыхъ видно, что „непорочные ангелы" въ вѣнкахъ на головѣ и съ пальмовыми вѣтвями въ рукахъ танцовали „на небесахъ". Къ первымъ же вѣкамъ относятъ и пѣснопѣніе съ хороводомъ дѣвственницъ, танцовавшихъ вокругъ Христа, ихъ божественнаго Жениха.

Septus Choreis Virginum
Sponsus decorus gloria
Sponteque reddens praemia.

Такъ сложилась пѣсня танцовавшихъ „Христовыхъ Невѣстъ".

Точно также долго просуществовалъ въ среднихъ вѣкахъ танецъ дѣвственницъ, во время святокъ, медленно двигавшихся съ божественнымъ Младенцемъ вокругъ священнаго алтаря. Благодаря такимъ пѣснопѣніямъ, первые христіане, въ своей наивной простотѣ, усматривали въ своихъ хореграфическихъ упражненіяхъ только одно подражаніе ангеламъ на небесахъ. Увѣнчанные цвѣтами, съ вѣтвями въ рукахъ, и они, подобно небожителямъ, танцовали вокругъ алтарей, воспѣвая хвалу Богу. Въ ихъ воображеніи всѣ святые и мученики представлялись не иначе какъ сплотившимися въ хоры для своихъ тріумфальныхъ танцевъ и для прославленія небеснаго милосердія.

Несомнѣнно, что это были остатки древнихъ обрядностей. И долго продолжался компромиссъ христіанской церкви съ язычествомъ, долго продолжалась связь христіанскихъ понятій съ языческими представленіями, сохранившимися не только въ поэтическихъ сказаніяхъ народовъ, но и въ танцахъ, то есть въ наружныхъ проявленіяхъ чувственныхъ образовъ языческой эпохи.

Само духовенство смотрѣло снисходительно на этотъ видъ прославленія Бога. Оно обосновывало свою терпимость на словахъ библіи „хвалите Господа" въ пѣніи, пляскахъ и проч.

Праздничные, мирные танцы въ храмахъ происходили преимущественно въ городахъ, гдѣ имѣли мѣстопребываніе епископы. Сюда собирались новообращенные христіане, и духовныя власти наблюдали за порядкомъ и благочиніемъ при танцахъ. Имѣются свѣдѣнія, что Іоаннъ Златоустъ, бывшій въ концѣ четвертаго вѣка патріархомъ въ Константинополѣ, даже лично принималъ участіе въ подобнаго рода скромномъ развлеченіи, имѣвшемъ чисто божественный характеръ.

Точно также, не забывая языческихъ вѣрованій, христіане первыхъ вѣковъ водили хороводы и въ мѣстахъ упокоенія мучениковъ. Долго, однако, не могли они свыкнуться съ порядкомъ, соблюдаемымъ при христіанскомъ богослуженіи. Въ храмахъ женщины обязаны были сидѣть за перегородкой отдѣльно отъ мужчинъ. Точно также раздѣльно оба пола водили свои праздничные хороводы въ храмахъ и при томъ настолько благопристойно, что язычники, глядя на колебательныя, медленныя движенія христіанъ, называли христіанскіе танцы не веселыми, а „скорбными" праздниками.

Отъ язычества перешелъ и обычай угощать въ храмахъ ѣдой и питьемъ, которыя приносились богатыми для раздачи бѣднымъ, безпріютнымъ и вдовамъ (Агапы). Во время угощенія совершались пѣснопѣнія и водили хороводы.

Въ теченіи довольно длиннаго періода времени, такія сборища оставались въ скромныхъ предѣлахъ. Духовенство даже само поощряло наивные по своей простотѣ праздники, доставлявшіе исключительно душевное и безмятежное наслажденіе.

Въ то время въ храмахъ, обыкновенно, въ дни печали и скорби молились Богу, стоя на колѣняхъ. Въ дни-же счастія и радости христiане молились стоя. Этотъ родъ молитвы былъ какъ-бы прелюдіей къ установившимся въ послѣдствіи дальнѣйшимъ движеніямъ молящихся, которыя принято было называть танцами. Между тѣмъ, движенія эти, въ сущности, не имѣли ничего общаго съ современными танцами. Взадъ и впередъ ходили молящіеся по прямой линіи или по окружности, при этомъ то поднимали, то опускали руки, возводя очи къ небу. Подобныя движенія, прозванныя „танцами", были просты, крайне сдержанны и имѣли чисто молитвенное значеніе.



(Рис. 6).

Со временемъ, однако, нравы начали портиться. Прежняя святая простота уступила мѣсто порочнымъ инстинктамъ. Такъ какъ религіозные танцы происходили преимущественно по ночамъ у церковной ограды, то собранія эти стали превращаться въ мѣста любовныхъ свиданій. Религіозность служила только ширмою для амурныхъ похожденій. Плавные танцы съ возведеніемъ очей къ небу превратились въ движенія самаго игриваго свойства.

Языческія вѣрованія, хотя и сглаживались постепенно, но они пустили такіе глубокіе корни, что слѣды древнихъ суевѣрныхъ обрядовъ сохранялись еще очень долгое время.

Сознавая, что строгія запретительныя мѣры могли послужить во вредъ развивающемуся христіанству, духовенство смотрѣло снисходительно на остатки языческихъ обрядностей, частью перешедшихъ въ христіанскіе праздники.

Духовныя лица оказывали даже покровительство такимъ пляскамъ, исполнявшимся при различныхъ случаяхъ, касавшихся домашней и дѣловой жизни народа. Въ присутствіи духовныхъ лицъ, допускались танцы въ честь зарожденія весны, по окончаніи

жатвы въ поляхъ и лѣсахъ, гдѣ сохранялись воспоминанія о присутствіи какого либо языческаго божества. (Рис. 6).

Совмѣщеніе новой религіи съ отживающими вѣрованіями сильно способствовало къ укрѣпленію христіанскаго духа. Даже въ значительно позднѣйшія времена, императоръ Константинъ Великій, по введеніи христіанской вѣры въ Имперію, не только не подвергалъ запрету нѣкоторые языческіе обычаи, но даже заставлялъ исполнять при своемъ дворѣ нѣчто въ родѣ балетнаго представленія, въ которомъ изображались разные земные символы съ танцами.



(Рис. 7).

Нашъ русскій Великій Князь Владиміръ Красное Солнышко, уже принявшій христіанство, также допускалъ въ народѣ разные древніе обычаи, „живяше по устроенію дѣдню и отчу“.

Благодаря такой терпимости, и въ славянской Руси имена языческихъ боговъ переводились на имена святыхъ. Свойства боговъ-покровителей переносились народомъ на покровителей святыхъ угодниковъ. Перунъ - Илья пророкъ, Купальница - святая Агриппина; вмѣсто низверженнаго бога „скотія“ Волоса св. Власій и проч. Образовались чисто языческія празднества „Купала“, „Радоница“, „Русалья недѣля“ и другіе праздники, во время которыхъ собирался народъ и, по словамъ лѣтописца, „умножалось великое пьянство и бѣсовское глумленіе, и скоморошество со всякими бѣсовскими играми и плясками“.

Нѣкоторые русскіе бытописатели находятъ, что эти русскія игрища имѣли сходство съ древне греческими. Они говорятъ, что народъ „водилъ хороводы“. Употребляли слово чисто эллинскаго происхожденія отъ Χορος—пляска или отъ χοροβατεω, то есть выступаю въ хорѣ. Вообще, слѣдуетъ замѣтить, что славянская миѳологія не рѣдко и притомъ очень упорно сравнивается съ греческими и римскими миѳами. Не отрицая правдивости такого

сравненія, нельзя однако не отмѣтить, что хореграфія, игравшая такую видную роль въ греческомъ миѳотворчествѣ, не оставила по себѣ никакихъ слѣдовъ у славянъ. Хороводы на Руси и разные карпатскіе „коло" были только слабыми намеками на искусство у славянъ. Что же касается хороводныхъ танцевъ, то дѣйствительно древнія русскія былины до-христіанскаго періода вполнѣ подтверждаютъ ихъ существованіе. И до настоящаго времени, въ теченіи вѣковъ, хороводы эти остались неизмѣнными въ своей первобытной простотѣ. Какъ ни отрывочны позднѣе внесенныя въ народный эпосъ указанія на пляски, но они, во всякомъ случаѣ, свидѣтельствуютъ о существованіи разныхъ видовъ развлеченія, а въ ихъ числѣ и плясокъ.

У Владиміра-Солнышко праздникъ идетъ,
Пированье идетъ, ликованье.
Съ молодицами гридни ведутъ хороводъ,
Гуслей звонъ и кимваловъ бряцанье;
Молодицы, что свѣтлыя звѣзды горятъ,
И подъ топотъ подошвъ, и подъ пѣсенный ладъ,
Изгибаяся, ходятъ красиво,
Молодцы выступаютъ на диво. (Рис. 7).

Картинно и красиво описана эта пляска въ эпической пѣснѣ о „Потокѣ-богатырѣ". Не менѣе картинно представлены образцы русской пляски въ переложеніяхъ русскихъ сказокъ, сдѣланныхъ разными поэтами. Какъ это ни лестно для славянской хореграфіи, но слѣдуетъ признать, что эти описанія составляютъ не болѣе, какъ плодъ фантазіи поэтовъ.

Вообще же нельзя не отмѣтить, что русское народное творчество вышило не мало поэтическихъ узоровъ на тему о пляскахъ. Это служитъ яркимъ указаніемъ на то, что хореграфія, хотя и въ крайне примитивной формѣ, играла не послѣднюю роль въ жизни нашихъ предковъ. Точныя указанія о пляскахъ имѣются въ былинѣ о „Садко богатомъ гостѣ". Привѣтствуя опустившагося на дно гостя Садко, морской царь, между прочимъ, говоритъ:

„Свѣдали, царь, что ты хитрецъ большой,
„Мастеръ играть въ гусельцы яровчаты,
„А мы охочи, въ старости скакать, плясать...
. . . .
. . . .
„Тутъ взялъ Садко въ руки свои гусельцы,
„Пустилъ въ ходъ персты по звонкимъ струнамъ,
„Пустился въ плясъ грузный царь морской,
. . . .
„Вотъ играетъ Садко ужъ день и ночь,
„Играетъ земной гусляръ и день другой,
„Гремятъ его гусли о третій день,
„Все пляшетъ, да скачетъ подводный царь". (Рис. 8).

Обращаясь снова къ принявшимъ христіанство племенамъ, сплотившимся въ разныя государства Западной Европы, не трудно усмотрѣть, что духовенство, гласно порицая танцы, въ то же время само вводило въ богослуженіе такой церемоніалъ, который имѣлъ много общаго съ танцовальными дѣйствіями угасшей языческой религіи. Отцы церкви оправдывали танцы ссылкою на посланія св. Апостола Павла, гдѣ имѣются тексты, которыми танцы „разрѣшаются".

Св. Григорій упрекалъ Императора Юліана не въ томъ, что онъ танцовалъ, а въ томъ, что онъ изъ танцевъ дѣлалъ неприличное употребленіе:

„Если тебѣ нравятся танцы, то пляши сколько хочешь! Но зачѣмъ возобновлять передъ нашими глазами разнузданную пляску язычниковъ и танецъ безумной Иродіады, заста-

вившей пролить кровь Святаго. Исполняй лучше пляску Давида передъ Кивотомъ Завѣта для прославленія Бога. Такія мирныя упражненія вполнѣ подходящи для императора-христіанина".

Знаменитый художникъ Гвидо Рени, могучею кистью изобразившій на полотнѣ „балетъ ангеловъ", находилъ себѣ оправданіе въ посланіи Св. Василія, утверждавшаго, что любимое занятіе ангеловъ въ небесахъ—были танцы. Святой называлъ счастливыми и блаженными тѣхъ, кто можетъ подражать имъ на землѣ. Такова была наивная простота первыхъ христіанъ, смотрѣвшихъ на танцы, какъ на святое подражаніе радостнымъ небожителямъ, славословившимъ благость Господню. Чтобы составить себѣ представленіе о пониманіи значенія танцевъ въ примѣненіи ихъ къ потребностямъ религіи, достаточно взглянуть во Флоренціи на картину художника Беато Анжелико, изобразившаго танцующихъ въ раю ангеловъ. (Рис. 9).



(Рис. 8).

И дѣйствительно, по свидѣтельству разныхъ отцевъ Церкви, танцы первыхъ христіанъ заключались въ „благопристойныхъ" и „благомѣрныхъ" тѣлодвиженіяхъ: такъ было не только на западѣ, но и на востокѣ, въ Антіохіи, гдѣ христіане, прославляя Бога, танцовали во время шествія по улицамъ къ могиламъ мучениковъ.

Вмѣстѣ съ нѣкоторыми языческими особенностями, христіанство даже и въ среднихъ вѣкахъ сохранило танцы, какъ наружный знакъ ритуала. Въ старинныхъ церквахъ Рима и до сихъ поръ можно видѣть возвышенную передъ алтаремъ эстраду, которую называли „хоромъ", т. е. танцы. Она была отдѣлена отъ вѣрующихъ и на ней сначала въ большіе праздники, а затѣмъ и каждое воскресенье происходили танцы священнослужителей. Епископы, руководившіе движеніями причта, назывались „Praesules". Призывъ къ счастію, къ миру и благоденствію выражался спокойными и величавыми жестами и маршами. За ними слѣдомъ, какъ сказано выше, водили хороводы



(Рис. 9).

въ самой церкви вѣрующіе: мужчины отдѣльно отъ женщинъ. Историкъ Мишле очень картинно дѣлаетъ сопоставленіе древнихъ языческихъ церемоній съ празднествами въ католическихъ церквахъ:

„Представьте себѣ, говоритъ онъ, эффектъ отъ массы свѣчей въ монументальныхъ храмахъ. Духовенство, облаченное въ блестящія ризы, съ зажженными свѣчами въ рукахъ, съ пѣніемъ и приседаніями шествуетъ вдоль и поперекъ погруженныхъ въ мракъ церквей. Все это двигалось величественно, совершая круговыя движенія; а внизу въ таинственной полутьмѣ внималъ народъ"!

Не напоминаютъ-ли эти процессіи астрономическихъ танцевъ древнихъ египтянъ? добавляетъ историкъ. Конечно, такое сопоставленіе почтеннаго ученаго слѣдуетъ считать не иначе, какъ за „поэтическую вольность"; но во всякомъ случаѣ важно то, что и люди науки находили въ танцахъ глубокое историческое значеніе.

Въ продолженіи цѣлаго ряда столѣтій, почти всѣ народные праздники справлялись въ церквахъ, то есть „въ мѣстѣ, принадлежавшемъ всему народу". Даже, чуть-ли не до XV вѣка, въ храмахъ играли въ мячъ, танцовали для развлеченія и даже пировали. Въ Парижѣ на папертяхъ продавались пасхальныя яства, которыя тутъ же поѣдались, причемъ послѣ богослуженія танцовали.

Церковь любила свой народъ и долго смотрѣла сквозь пальцы на эти скромныя и невинныя развлеченія.

Наканунѣ большихъ праздниковъ народъ собирался по ночамъ передъ дверьми храмовъ, гдѣ въ ожиданіи утренняго богослуженія, какъ бы въ подражаніе ангеламъ, проводилъ время въ пѣніи и скромныхъ танцахъ. Такъ было въ началѣ; затѣмъ эти ночныя, религіозныя бдѣнія, какъ мы уже говорили, превращались въ мѣста любовныхъ свиданій, гдѣ танцы утратили свой благочестивый характеръ.

Излишества собиравшихся передъ храмами сдѣлались явленіемъ общимъ для всѣхъ народностей, населявшихъ Европу. Танцы начали переходить изъ храмовъ на улицу и стали измѣнять свой прежній, степенный характеръ. Были случаи, что около церквей, на подобіе языческихъ жертвоприношеній, убивали животныхъ и приносили ихъ въ жертву, въ память христіанъ, принявшихъ мученическій вѣнецъ. При этомъ, народъ дозволялъ себѣ всякаго рода излишества, и во время плясокъ, имѣвшихъ оргіастическій характеръ,

скромность была отодвинута на заднiй планъ. Тутъ нарушались старыя традицiи. Мужчины и женщины танцовали уже не врозь, какъ прежде, а совмѣстно другъ съ другомъ. Впервые сказался новый принципъ. Прежнее религiозное значенiе танца было замѣнено принципомъ „любви" танцовавшихъ паръ. Положено было начало характерному отличiю античныхъ отъ средневѣковыхъ танцевъ.

Духовенство, чтобы не раздражать народъ, долго терпѣло происходившiя безобразiя. Наконецъ и съ его стороны начались преслѣдованiя. Уже въ началѣ VI вѣка, орлеанскiй синодъ указомъ запретилъ исполненiе свѣтскихъ танцевъ въ храмахъ и около нихъ. Не помогали однако ни штрафы, ни запретительныя мѣры. Въ каждомъ столѣтiи духовные соборы, какъ во Францiи, такъ и въ Германiи повторяли свой запретъ. Доходили даже до того, что на соборѣ въ Вюрцбургѣ постановлено было лишать покаянiя и причастiя на три года всѣхъ неприличныхъ около храмовъ „танцоровъ". И короли, благодаря давленiю епископовъ, вынуждены были запрещать танцы въ своихъ владѣнiяхъ. Никакiя, однако, строгiя мѣры и угрозы не могли уничтожить страсти къ такому роду развлеченiй.

Этому, впрочемъ, способствовало и само духовенство. Благодаря страсти къ стяжанiю, сословiе это потворствовало прихожанамъ и ради личной наживы само вносило въ церковный ритуалъ элементы, чуждые святой религiи.

Епископъ Валенцiи Ѳома де-Вильневъ былъ едва ли не послѣднимъ ослушникомъ папскихъ буллъ. Онъ всю жизнь продолжалъ танцовать въ храмѣ во время богослуженiя. Такъ, по крайней мѣрѣ, удостовѣряютъ мѣстныя хроники.

Церковь, наконецъ, восторжествовала, и танцы вблизи храмовъ были осуждены, какъ „дьявольское занятiе, присущее однимъ демонамъ и вѣдьмамъ". Но торжество это было только наружное: не смотря ни на какiя репрессивныя мѣры, „хореграфiя", отдалившись отъ храмовъ, все таки продолжала среди народа пробивать себѣ прочную дорогу на ряду съ другими искусствами.



Донателло. Флоренцiя.



Процессія въ честь св. Гертруды.
(Рис. 11).

III.

Бродячіе монахи. — Танцы въ храмахъ. — Мистеріи. — Севильская месса съ дѣтьми. — Уличныя процессіи. — Шествіе въ честь Гертруды. — Праздникъ короля Рене. — Танцы чертей, царицы Савской. — Большіе и малые танцоры. Прославленіе Игнатія Лойолы. — Передвижные балеты.



ОКУТАННЫЕ мракомъ невѣжества средніе вѣка изнывали подъ тяжелымъ гнетомъ всесильнаго духовенства. Не смотря на это, вездѣ сказывалась свойственная каждому человѣку жажда развлеченій. Народъ находилъ себѣ забаву въ лицѣ бродячихъ по всей Европѣ монаховъ-нищихъ. Это были настоящіе артисты XII и XIII вѣковъ. Странствующіе монахи были и ораторами, и пѣвцами, и танцорами. Ради подачекъ, эта черная армія не гнушалась никакими средствами для развлеченія народа. Монахи пѣли и говорили о плотскомъ наслажденіи во имя общаго принципа — любви. „Любите, повторяли они, и творите, что вамъ вздумается!“

Воспитанный въ фанатизмѣ и суевѣріи народъ вѣрилъ этимъ духовнымъ лицемѣрамъ и не стѣснялся отступать отъ чистой вѣры.

Въ этомъ заключается главное объясненіе религіознаго разврата среднихъ вѣковъ и искаженія началъ, положенныхъ въ основу христіанства.

Дошло до того, что въ храмахъ богослуженія совершались при помощи уже настоящаго танцовальнаго искусства. Духовенство какъ будто было проникнуто духомъ эллинизма и, подобно античнымъ грекамъ, двигавшимся кругомъ жертвенниковъ, производило

мѣрныя движенія вокругъ христіанскихъ алтарей. Такъ, при исполненіи нѣкоторыхъ священныхъ гимновъ, въ храмахъ „водили хороводы въ подражаніе ангеламъ". Св. Василій и Св. Августинъ въ своихъ вдохновенныхъ рѣчахъ не разъ сравнивали танцы „съ крыльями, возносящими молитвы къ Богу".

Даже до конца XVI вѣка, въ церквахъ Норбонны существовалъ обычай, состоявшій въ томъ, что въ первый день Пасхи высшее духовенство лично руководило дѣтскими хороводами. Достаточно указать на извѣстную въ Испаніи мессу „de rite mozarabe", гдѣ во время службы танцовали на хорахъ, подъ удары тамбуриновъ, регулировавшихъ темпы танцевъ.



(Рис. 10).

Съ цѣлью отвлеченія народа отъ безумныхъ празднествъ, противорѣчившихъ духу христіанской религіи, духовенство само начало въ XIII столѣтіи устраивать для народа зрѣлища въ самихъ храмахъ. Давались цѣльные спектакли въ формѣ мистерій съ сюжетами изъ Библіи. Страданія Іисуса Христа, исторія Иродіады, многострадальный Іовъ, воскресеніе Лазаря, притча объ умныхъ и глупыхъ дѣвахъ и проч. служили темами для такихъ церковныхъ зрѣлищъ, на которыя, дѣйствительно, народъ стекался во множествѣ. Мистеріи, обставленныя пѣніемъ, а иногда и танцами, были пріурочены къ извѣстнымъ праздникамъ. Онѣ первоначально составляли даже часть церковнаго богослуженія. Затѣмъ, начиная съ XII вѣка, мистеріи постепенно стали отступать отъ религіознаго характера и сдѣлались чисто свѣтскимъ зрѣлищемъ.

Особенною торжественностью были обставлены нѣкоторые церковные праздники въ Севильѣ, подъ названіемъ „Seises" (въ переводѣ „шестеро"). При мѣстномъ соборѣ содержался даже спеціальный хоръ дѣтей. Сначала въ хорѣ было только шесть дѣтей, а затѣмъ, число ихъ увеличено до 12. Названіе же танца осталось прежнее—„шестеро". Юноши эти принадлежали къ самымъ аристократическимъ семействамъ. Они обыкновенно носили красныя шапочки и такого же цвѣта плащи съ голубыми отворотами, изображая ангеловъ; они обязаны были во время священнослуженія исполнять танцы, даже спеціально разрѣшенные особою буллою папы Евгенія IV въ 1439 году. Одежду ихъ во время службы можно назвать классическою, потому что она въ теченіи вѣковъ осталась неизмѣнною: шляпа съ бѣлыми и голубыми страусовыми перьями. Шелковое платье голубого и бѣлаго цвѣта перетянуто широкимъ поясомъ. Характернѣе всего, что тихія, соразмѣренныя движенія юношей сопровождались щелканіемъ кастаньетъ и пѣніемъ особыхъ духовныхъ пѣсенъ. (Рис. 10). Юно-

шескую процессію открывали громадныхъ размѣровъ куклы, одѣтыя въ платья восточнаго покроя. Ихъ несли на высокихъ шестахъ. Носильщики, потрясая куклами, плясали, какъ бы подражая Царю Давиду, прыгавшему вокругъ ковчега Завѣта.

Танцы эти исполнялись въ соборѣ одинъ разъ въ году, привлекая въ Севилью не меньшее число любопытныхъ, чѣмъ и теперь во время извѣстныхъ религіозныхъ на Страстной недѣлѣ процессій въ этомъ городѣ. Кромѣ того, духовенство широко пользовалось уличными процессіями, какъ способомъ развлеченія.

Какъ въ жизни народовъ исторія совершаетъ свой ходъ по извѣстнымъ этапамъ, такъ и въ исторіи танцевъ ихъ развитіе двигалось по извѣстнымъ законамъ. У язычниковъ религіозная помпа предшествовала торжественно обставленнымъ театральнымъ зрѣлищамъ. То же самое замѣчается и у народовъ, принявшихъ христіанство; и у нихъ духовныя шествія и церемоніи были какъ бы преддверіемъ для широко развернувшагося впослѣдствіи хореграфическаго искусства.

Духовныя уличныя процессіи въ нѣкоторыхъ городахъ были извѣстны подъ именемъ кавалькадъ. Такъ, во время процессіи въ честь Св. Гертруды, сидѣвшій на конѣ мужчина держалъ обнаженную молодую дѣвицу, выбранную изъ красивѣйшихъ гражданокъ и изображавшую названную Святую. Впереди ея плясалъ молодой человѣкъ, одѣтый чертомъ, а за нимъ плясали женщины (Рис. 11).

Подобныя аллегорическія процессіи были въ большомъ ходу.

Сами короли французскіе, любившіе развлеченія, стѣснялись однако отдѣлить ихъ отъ религіи, потому, какъ бы въ оправданіе своихъ веселыхъ затѣй, устраивали разныя празднества, придавая имъ духовно-религіозный оттѣнокъ.

Особенною торжественностью отличались католическіе праздники „Тѣла Господня“. Въ разныхъ городахъ, преимущественно въ южной Франціи, двигались безконечныя шествія духовенства и горожанъ, группировавшихся въ отдѣльныя корпораціи. Не смотря на духовное значеніе этихъ процессій, имѣвшихъ мѣсто начиная съ XI вѣка, они походили на маскарады, въ которыхъ танцы играли не послѣднюю роль. Не перечисляя этихъ празднествъ, укажемъ на нѣкоторыя изъ нихъ, отличавшіяся своимъ великолѣпіемъ. Въ концѣ XV вѣка учредилъ такую процессію „добрый“ король Рене, графъ Прованскій, имѣвшій страсть къ турнирамъ и къ военнымъ играмъ.

Подобно Баярду, онъ былъ очень опечаленъ открытіемъ пороха, предвидя, что это изобрѣтеніе нанесетъ рыцарству смертельный ударъ и что благородный бой на холодномъ оружіи утратитъ свое значеніе. Желая по возможности дольше сохранить воспоминаніе о бояхъ рыцарей, король изобрѣталъ особыя церемоніи и процессіи, гдѣ участвовавшіе маневрировали, исполняя примѣрныя сраженія. Всѣ писатели утверждаютъ, что добрый Рене прибѣгалъ въ этихъ торжествахъ къ чудовищному сочетанію разныхъ миѳологическихъ божествъ съ самыми несуразными и мало осмысленными аллегоріями. Эти игры, или, какъ ихъ называли, „entremets“ имѣли цѣлью развлекать жителей и иностранцевъ, собиравшихся на эти торжища. Наканунѣ духовнаго праздника выходилъ на улицу дворъ Юпитера. Это дѣлалось съ цѣлью показать, что религіозному торжеству, имѣющему быть на слѣдующій день, предшествовалъ мракъ идолопоклонства, который былъ разсѣянъ свѣтомъ христіанства.

Этотъ подвижной балетъ, проходившій по улицамъ города наканунѣ праздника „Fête Dieu“, назывался Lou-gué.

„Слава“ верхомъ на лошади, съ крыльями на головѣ и на спинѣ, трубила въ мѣдную трубу, открывая шествіе. Съ развернутыми знаменами слѣдовалъ за нею отрядъ всадниковъ съ пиками въ рукахъ. Затѣмъ, верхомъ на ослахъ, слѣдовали герцогъ и герцогиня, которые служили сатирическимъ намекомъ на герцога Фридриха, командовавшаго войсками папы Пія II и разбитаго на голову сыномъ Рене.

За печальною фигурою герцога шли Сатурнъ и Цибелла, Марсъ и Минерва, Нептунъ

и Амфитрида, Панъ, Бахусъ, Плутонъ и Прозерпина и проч. божества. Фавны, дріады, тритоны, составлявшіе свиту, плясали подъ звуки тамбуриновъ, флейтъ и кроталовъ, окружая колесницу Олимпа, на которой возсѣдали Юпитеръ, Юнона, Венера, Амуръ, „Смѣхъ и Игры“, совершенно подобно тому, какъ и во время теперешнихъ представленій на сценѣ. Три Парки замыкали шествіе. Съ этими миѳическими свѣтилами мѣшались группы актеровъ, которые на слѣдующій день должны были на улицахъ изображать разныя эпизодическія сцены.

Хотя король Рене, во время своего царствованія, проигралъ не мало сраженій, но за то природа наградила его блистательными способностями для организованія религіозныхъ прогулокъ. Объ одной изъ нихъ считаемъ не безинтереснымъ сообщить нѣсколько подробнѣе.

Въ шествіи, между прочимъ, участвовали олицетворенныя „Игры“ того времени. Изъ нихъ интересны были шумные „Черти“.

Съ рогами, въ страшныхъ маскахъ, одѣтые въ черныя платья, къ которымъ были привѣшены сотни погремушекъ, черти мучили царя Ирода. Длинная чертовка принимала видное участіе въ этихъ мученіяхъ. Иродъ отстранялъ удары чертей своимъ скипетромъ и, наконецъ, ускользалъ отъ нихъ, перескакивая черезъ окружавшее его кольцо демоновъ. Такова была „великая“ игра чертей, старавшихся увлечь заблудшую душу.

Другіе демоны, не менѣе уродливые, старались похитить душу, покровительствуемую ея ангеломъ хранителемъ. Они били дубинами по спинѣ ангела, который былъ защищенъ, вмѣсто брони, доскою и подушками. Драка, однако, скоро кончалась. Добрый геній торжествовалъ и плясалъ отъ счастія, что ему удалось спасти ввѣренную его попеченію душу. (Рис. 12).

Суевѣріе въ то время было однако еще такъ велико, что танцоры, изображавшіе демоновъ, передъ началомъ своихъ эволюцій, принимали всегда предосторожности, опасаясь, чтобы настоящій чортъ не вмѣшался въ ихъ представленія. Они усердно окропляли себя святою водою.



Съ стар. гравюры. Изъ кол. С. Н. Х.

(Рис. 12).

Затѣмъ, изображался еще рядъ эпизодовъ изъ Библіи. Евреи, пляшущіе кругомъ золотого тельца (Рис. 13): волхвы со звѣздою, прикрѣпленною къ длинной палкѣ: избіеніе младенцевъ: также участвовали дѣти, падавшія къ ногамъ Ирода: Апостолы, помогающіе Іисусу Христу нести крестъ, при чемъ св. Симеонъ, въ митрѣ и облаченіи, держалъ въ рукахъ корзину съ яицами и благословлялъ народъ. Шествовали монументальныя фигуры

святыхъ, вмѣстѣ съ „Razcassètes", которые чесали и скребли другъ друга, изображая прокаженныхъ.

Интересна была пантомима „Царицы Савской" (Рис. 14), отправлявшейся къ царю Соломону, въ сопровожденіи танцовщика, державшаго въ рукахъ шпагу съ воткнутымъ на ней зàмкомъ съ флюгерами. Царицу окружала свита изъ нѣсколькихъ женщинъ, танцовавшихъ съ кубками въ рукахъ. Изъ сохранившихся изображеній видно, что сама Царица Савская, не двигаясь съ мѣста, только дѣлала ногами разныя движенія подъ тактъ музыки, которую, по преданію, сочинилъ самъ король Рене. Собственно танецъ Царицы Савской состоялъ въ томъ, что оруженосецъ плясалъ передъ своей повелительницей, обязанный постоянно преклонять передъ нею свое оружіе. На привѣтствія царица отвѣчала наклоненіемъ головы и всего туловища. Послѣ третьяго поклона, дамская свита замѣняла оруженосца и передъ царицей каждая артистка танцовала по своему.

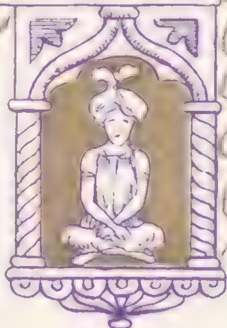


Съ стар. гравюр. Изъ кол. С. Н. Х. (Рис. 13).

Въ той же процессіи слѣдовала специальная труппа „большихъ" и „малыхъ" танцоровъ. Одѣты они были въ однообразные костюмы и въ головномъ уборѣ съ перьями. Подвязки на ногахъ украшались звонкими бубенчиками; въ рукахъ небольшой жезлъ съ лентами, который имъ служилъ для обозначенія такта. Во время шествія, они исполняли разнообразные танцы съ медленными движеніями, заканчивавшимися



Съ стар. гравюр. Изъ кол. С. Н. Х. (Рис. 14).



„ригодономъ", то-есть народною, состоявшею изъ мелкихъ па плясокою, очень популярною на югѣ Франціи, имѣвшею уже въ то время свои опредѣленныя правила и свой собственный характеръ. (Рис. 15).

Танецъ большихъ и малыхъ танцоровъ прерывался появленіемъ Смерти. Вооруженная косою, она гнала всѣхъ передъ собою. Скелетообразный видъ ея вызывалъ на глубокія размышленія всѣхъ любителей сочиненныхъ добрымъ королемъ зрѣлищъ, исключительно построенныхъ на религіозной подкладкѣ.

Весь дворъ и все населеніе принимали участіе въ этихъ грандіозныхъ празднествахъ, стоившихъ колоссальныхъ денежныхъ затратъ, которыя по приказу короля Рене оплачивались изъ особыхъ государственныхъ доходовъ.



Съ стар. гравюр. Изъ кол. С. Н. Х.

(Рис. 15).

Во многихъ городахъ происходили также подобныя, разнообразныя духовныя торжества, во время которыхъ уличныя процессіи представляли собою таинства христіанской религіи, гдѣ пророки и святые перемѣшивались съ миѳологическими богинями и богами, плясавшими на улицахъ въ странныхъ костюмахъ.

Подвижные доступные уличной толпѣ балеты-маскарады были учрежденіемъ не новымъ. Они очевидно были переняты отъ грековъ и римлянъ и пользовались особымъ успѣхомъ на Пиренейскомъ полуостровѣ. Португальцевъ считаютъ изобрѣтателями этого рода зрѣлищъ. Танцовали на улицахъ, переходя изъ города въ городъ и перенося съ собою подвижныя приспособленія для представленій. Такіе странствующіе балеты устраивались на площадяхъ въ честь разныхъ святыхъ и для ознаменованія разныхъ крупныхъ событій.

Особенно роскошно было обставлено подобное зрѣлище—процессія при папѣ Павлѣ V. Съ его разрѣшенія, была устроена въ Лиссабонѣ церемонія канонизаціи кардинала Карла Баромейскаго, признаваемаго покровителемъ Португаліи. Торжество было грандіозно. Съ корабля, изъ гавани, по улицамъ шло духовенство; двигались колесницы съ аллегорическими фигурами; несли надъ балдахиномъ статую вновь явленнаго святого.

Ее несли подъ звуки пушечныхъ выстрѣловъ и въ сопровожденіи изображеній всѣхъ святыхъ Португаліи.

Процессію составляли различные монашескіе ордена, духовенство, дворянство и народъ.

Между прочимъ, двигались четыре аллегорическія колесницы. Первая представляла

Славу, вторая городъ Миланъ, третья Португалію и четвертая—Церковь. Вокругъ нихъ группы спеціально приглашенныхъ танцовщиковъ, подъ звуки музыки, изображали дивныя дѣянія святого, съ цѣлью возвѣстить объ нихъ всему міру. Такія же представленія съ танцами давались въ этотъ день и на особо устроенныхъ по разнымъ улицамъ подмосткахъ. Тутъ народу поясняли значеніе и величіе святого.

Допуская танцы, духовенство руководствовалось мѣстными обычаями: португальцы признавали, что на ихъ родинѣ безъ танцевъ нѣтъ праздника, потому во время духовныхъ процессій широкое мѣсто отводилось танцамъ. Какъ ни разнообразны были эти танцы въ Португаліи, но изъ сферы народнаго обихода они не вышли, не получивъ дальнѣйшаго развитія въ области сценическаго искусства.





Фарандоль, съ к. Рубенса.
(Рис. 16).

Въ гораздо позднѣйшее средневѣковье, подвижной балетъ былъ устроенъ при канонизаціи Игнатія Лойолы, основателя ордена Іезуитовъ. Это торжество происходило въ Парижѣ слѣдующимъ образомъ: двѣсти аллебардистовъ направились къ церкви „Notre Dame de Lorette“, гдѣ былъ изготовленъ громадный Троянскій конь. Посредствомъ секретнаго механизма, конь двигался, подаваясь впередъ. Во время шествія его окружали танцоры, представлявшіе въ лицахъ осаду Трои. Такимъ порядкомъ дошли до площади St. Roch, гдѣ находился храмъ іезуитовъ. Часть площади была покрыта декораціями города Трои съ башнями и стѣнами. По прибытіи коня на площадь изъ за стѣнъ вышли вооруженные троянцы, а изъ нутра лошади—греки. Произошла между ними битва; затѣмъ сожженъ блистательный фейерверкъ, во время котораго греки, гречанки и троянцы сливались въ общемъ хорѣ и въ танцахъ.

На другой день по улицамъ шла духовная процессія, съ четырьмя колесницами, на которыхъ помѣщались четыре посланника, прибывшихъ со всѣхъ четырехъ частей свѣта для прославленія Игнатія Лойолы, благодѣянія котораго сдѣлались извѣстными государствамъ всего міра. Отъ имени королей и имъ подвластныхъ провинцій посланники явились въ Парижъ для поднесенія даровъ въ честь всеобщаго, мірового благодѣтеля. Окруженная войскомъ и знатью, съ музыкой во главѣ, процессія приблизилась къ коллегіи „іезуитовъ“. Тутъ, на площади, танцоры и танцовщицы въ костюмахъ самыхъ различныхъ народностей исполнили „*очень пріятный*“ балетъ (т. е. дивертисементъ изъ танцевъ), состоявшій изъ четырехъ группъ артистовъ, по одной для каждой части свѣта. Королевства и мелкія провинціи въ видѣ аллегорическихъ геніевъ шествовали передъ колесницами съ послами Европы, Азіи, Африки и Америки, при чемъ свита каждой страны свѣта состояла изъ семидесяти кавалеровъ. Прежде всѣхъ шла группа Америки, при чемъ плясали танцовщики, одѣтые обезьянами и попугаями; колесницу Азіи тащили два слона. Въ колесницѣ Африки былъ запряженъ драконъ; пляшущіе негры и негритянки окружали аллегорическое изображеніе чернаго материка. Независимо этого, страны свѣта были представлены разнообразными народностями, отличавшимися блескомъ и роскошью одѣяній.

Считаемъ небезинтереснымъ привести еще описаніе одного „передвижнаго балета“ въ Парижѣ. Это была мистерія въ трехъ дѣйствіяхъ. Ее исполняли два дня къ ряду, наканунѣ и въ самый день праздника „Fête Dieu“.

Наканунѣ съ большою помпою, передъ зданіемъ муниципалитета, въ присутствіи знатныхъ сановниковъ, объявляли имена лицъ, признанныхъ достойными изображать „Аббата Молодости“ и „Принца Амура“.

На слѣдующій день, подъ звуки сотенъ тамбуриновъ, флейтъ и другихъ инструментовъ, народъ длинною вереницею, взявшись за руки, весело плясалъ излюбленную „фарандоль“ (рис. 16), изображавшую длинную цѣпь держащихся за руки танцоровъ, оглашая воздухъ радостными кликами. Затѣмъ слѣдовало представленіе, въ которомъ участвовали всѣ боги Олимпа и ада. Играли роли и ветхозавѣтный Моисей, и золотой телецъ, Продіада и пр. Наконецъ выходили волхвы, возвѣщавшіе появленіе на землѣ Спасителя міра. Смыслъ этой мистеріи заключался въ торжествѣ христіанства. Обставленная разнообразными символическими аксессуарами, мистерія эта сопровождалась мимикой, при чемъ соотвѣтствующими танцами сопровождалось появленіе разныхъ костюмированныхъ группъ, изображавшихъ опредѣленный моментъ въ жизни народовъ, начиная отъ идолопоклонства до появленія Христа.

Изъ сдѣланныхъ описаній видно, что уже въ раннее средневѣковье въ разныхъ государствахъ, какъ бы помимо воли изобрѣтателей разныхъ процессій, было положено серьезное начало для будущаго развитія хореграфіи. Вводимыя въ торжественныя шествія пантомимныя, разыгрываемыя на улицахъ, сценки съ танцами, вездѣ составляли необходимый элементъ въ процессіяхъ. Несомнѣнно, что онѣ послужили зародышемъ для будущихъ, болѣе сложныхъ хореграфическихъ представленій.





IV.

Легенды. — Гоненіе на танцы. — Праздникъ Ивановыхъ огней въ разныхъ государствахъ. — Участіе въ нихъ знаменитыхъ лицъ. — Danse des brandons.

ЗАПРЕЩЕННЫЕ въ храмахъ сборища и праздники, какъ мы уже говорили, перешли на улицу во всей христіанской Европѣ. Въ одной хроникѣ XIII вѣка передается, что въ ночь подъ Рождество къ монастырю Кольбихъ около Берибурга подошли 16 пьяныхъ мужчинъ и женщинъ. Ими страннымъ образомъ овладѣло желаніе пѣть и плясать, что они, въ припадкѣ безумія, и исполнили на дворѣ передъ храмомъ во время церковной службы. На просьбы прекратить неистовства пьяные отвѣтили еще большими криками. Тогда священникъ закричалъ имъ: такъ пляшите-же цѣлый годъ на одномъ и томъ-же мѣстѣ! Хроника добавляетъ, что пляска ихъ длилась до тѣхъ поръ, пока архіепископъ Кельнскій не снялъ съ нихъ проклятія; тѣмъ не менѣе три женщины вскорѣ умерли, а съ мужчинами на всю ихъ жизнь сдѣлалась трясучая болѣзнь. На эту тему былъ даже вырѣзанъ очевидно фантастическій рисунокъ въ хроникѣ 1493 г. (Рис. 17). Подобныя устрашающія легенды и разсказы передавались духовенствомъ изъ города въ городъ, но они все таки мало вліяли на народъ, грубые нравы котораго не давали еще достаточнаго матеріала для полнаго отрѣшенія отъ полуязыческихъ танцевъ.

Затѣмъ, по разнымъ городамъ въ томъ же духѣ исполняли танцы съ вакхическимъ оттѣнкомъ. Поводовъ для подобныхъ танцевъ было много, благодаря установившимся разнымъ дикимъ праздникамъ въ честь рогоносцевъ, въ память обезумѣвшей матери и пр.



Съ ст. гр. изъ к. С. Н. (Рис. 17).

Проявленная духовенствомъ терпимость имѣла однако свои предѣлы, и отцы церкви не всегда могли оставаться равнодушными къ искаженію прежняго священнаго смысла танцевъ. Слѣдовали одинъ за другимъ рядъ эдиктовъ и постановленій духовныхъ соборовъ. Потребовалось даже вмѣшательство папъ. Въ 731 и 741 годахъ папы Григорій III и Захарій прежде всего запретили „танцы" духовенства во время священной службы.

Такимъ образомъ, навсегда исчезли учрежденныя въ Севильѣ, съ благословенія Толедскаго собора, литургіи, гдѣ религіозной хореграфіи было отведено широкое мѣсто: въ ближайшемъ будущемъ и въ сохранившихся отъ нашествія мавровъ семи церквахъ г. Толедо прекратились извѣстныя мессы „Mozarabes", въ которыхъ тамбуринъ отбивалъ для вѣрующихъ тактъ, развивая въ духовныхъ гимнахъ танцовальный ритмъ „паваны" и „сарабанды".

Затѣмъ, какъ мы уже говорили, были запрещены сборища какъ въ храмахъ, такъ и около нихъ. Послѣдующіе папы не переставали разъяснять народу, что оргическія пляски



Съ стар. грав. изъ кол. С. Н. Х. (Рис. 18).

не что иное, какъ навожденіе дьявола, потому должны быть строжайше преслѣдуемы. Изъ текста нѣкоторыхъ сохранившихся народныхъ пѣсенъ видно, что танцы были прокляты съ того времени, какъ Иродіада за свою пляску потребовала голову Іоанна Крестителя. „Когда ты вздумаешь танцовать, то вспомни о пролитой крови, и охватившій тебя злой духъ, дьяволъ отступится отъ тебя"—такъ говорили на соборахъ, а за ними тоже самое повторяли и духовные отцы въ назиданіе своей паствѣ.

Существуетъ довольно обширная литература, въ которой высказывались проклятія танцовальному искусству. Во всѣхъ уголкахъ Европы, кромѣ устныхъ громовыхъ рѣчей, печатались, со ссылками на тексты св. писанія, разнообразныя разъясненія, въ которыхъ танцоры назывались то исчадіемъ ада, то кандидатами на вѣчныя муки въ загробной жизни. По словамъ проповѣдниковъ, танцовальныя движенія должны считаться пагубными, потому что въ нихъ видно несомнѣнное вмѣшательство дьявола, который избралъ танцы, какъ вѣрное средство для совращенія людей. Нечистый заставляетъ плясать людей, сознавая, что когда человѣкъ танцуетъ, то онъ лишается чести, стыда, совѣсти, и

такимъ образомъ отдается прямо въ руки дьяволу. На эту тему подъ давленіемъ духовенства писались даже аллегорическія картины, предназначенныя какъ для отвлеченія народа отъ пагубной страсти къ танцамъ, такъ и для его устрашенія. По указанію духовныхъ особъ, смерть поражала отравою пляшущихъ и отдавала ихъ во власть чертямъ, низвергавшимъ танцоровъ въ огненную пасть ада. (Рис. 18).

Въ своихъ сопоставленіяхъ духовенство доходило до изумительныхъ умозаключеній. Стараясь убѣдить, что танцы преступны, архіепископъ Флоренціи Антонинъ въ этомъ отношеніи превзошелъ всѣхъ своихъ духовныхъ собратій. Утверждая, что танцовщики идутъ по одной дорогѣ съ дьяволомъ, онъ дѣлаетъ слѣдующее сравненіе: „въ Апокалипсисѣ, говоритъ онъ, значится, что послѣ того, какъ прозвучалъ пятый трубный звукъ ангела, открылась мрачная пропасть, откуда повалилъ смрадный дымъ. Изъ облаковъ дыма вылетѣла громадная масса стрекозъ саранчи, разлетѣвшейся по всей землѣ и получившей способность и силу подобно скорпіонамъ жалить всѣхъ живущихъ на землѣ. Эти стрекозы походили на коней, готовыхъ къ битвѣ. Головы ихъ были украшены золотыми вѣнками; волосы зачесаны какъ у женщины; зубы какъ у львовъ. Эти стрекозы-кони не что иное, какъ люди, предающіеся танцамъ. Пропасть, откуда они вылетѣли это адъ съ дьяволами, внушившими имъ страсть къ танцамъ. Превращеніе же стрекозъ, женщинъ въ лошадей служитъ показателемъ того, что кони въ танцовальномъ бою готовы увлечь мужчинъ, совратить ихъ съ пути истины съ единственною цѣлью низвергнуть ихъ въ ту же пропасть, то есть въ огонь вѣчный".



Съ гравюры изъ коллек. С. Н. Х. (Рис. 19).

Какъ ни велики фантастическіе образы, изложенные въ Апокалипсисѣ, но въ дан-

номъ случаѣ сопоставленіе, сдѣланное флорентинскимъ архіепископомъ, превзошло самый широкій полетъ человѣческаго воображенія. Всѣ эти рѣчи, совмѣстно со строгостью папскихъ буллъ, были однако безсильны. Веселье, выраженное танцами, находилось въ крови у всѣхъ народностей. Это стихійное начало нельзя было остановить никакими угрозами. Это чувствовало и само духовенство. Существуетъ преданіе, что одинъ нѣмецкій епископъ уступилъ даже часть принадлежавшей ему земли группѣ молодыхъ людей, которые будто бы плясали въ его присутствіи во славу Божью. На этомъ мѣстѣ впослѣдствіи, по словамъ легенды, и былъ построенъ городъ „Данцигъ", т. е. городъ танцевъ.

Насколько мало пользы приносили эти громоносныя разъясненія духовенства, можетъ служить доказательствомъ танецъ, практиковавшійся едва-ли не во всей Европѣ въ самую раннюю стадію развитія христіанства и учрежденный будто-бы въ память Іоанна Крестителя. Танецъ этотъ очевидно былъ пережиткомъ глубокой старины и повтореніемъ языческаго танца огня. Обычай праздновать Ивановъ день пользовался популярностью почти у всѣхъ европейскихъ народовъ. Насколько онъ сильно укоренился въ народныхъ вѣрованіяхъ, можно судить по тому, что во многихъ мѣстностяхъ Европы, несмотря на строжайшіе запреты духовенства, праздникъ Ивановыхъ огней встрѣчается даже и въ настоящее время. Съ этимъ праздникомъ соединена масса повѣрій и суевѣрныхъ обрядовъ, имѣющихъ большое сходство между собою почти у всѣхъ народовъ. Народныя сказанія утверждаютъ, что танцующіе въ этотъ день кругомъ Ивановыхъ огней на цѣлый годъ освобождаются отъ всякихъ болѣзней и избавляются отъ чертовскихъ чаръ и дьявольскаго навожденія. Въ этотъ день цвѣтетъ папоротникъ, слышится звонъ подземныхъ колоколовъ; срѣзаются вѣтви для огражденія скота отъ падежа и пр. и пр.



Съ рис. кол. С. Н. Х. (Рис. 20).

Народъ собирался преимущественно въ лѣсахъ. Тутъ зажигались костры, при чемъ въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ существовалъ обычай бросать въ огонь черепъ лошадиной головы, какъ бы въ память языческихъ жертвоприношеній. Окружавшій костры народъ пѣлъ, плясалъ, кружился и скакалъ черезъ огонь (Рис. 19).

Не только простой народъ веселился, но въ праздникѣ Ивановыхъ огней принимали участіе и знатныя лица. Эрцгерцогъ Стефанъ, о которомъ говорятъ, что онъ проплясалъ свою провинцію Тироль, явился въ 1401 году въ окрестности Мюнхена, гдѣ онъ съ мѣстными гражданками раздѣлялъ общее веселье, прыгая черезъ горящіе костры. Его примѣру въ позднѣйшія времена слѣдовалъ и король Фридрихъ IV. Точно также плясалъ на этомъ народномъ праздникѣ и сынъ императора Максимиліана Филиппъ, который около Аугсбурга приказалъ приготовить костеръ до 50 футовъ въ вышину и всѣхъ окружныхъ дѣвицъ въ ихъ лучшихъ нарядахъ пригласилъ на этотъ праздникъ. Лично, Филиппъ вручилъ одной вызванной имъ дѣвицѣ изъ города Ульма, Сузаннѣ, факелъ и попросилъ

возжечь сложенный колоссальныхъ размѣровъ костеръ. Когда запылалъ костеръ, раздались трубные звуки, забили въ барабаны, и громадная толпа, вмѣстѣ съ царскимъ сыномъ, долго плясала кругомъ огня.

Во всѣ вѣка встрѣчаются историческія указанія о существованіи этого праздника, съ чисто языческимъ оттѣнкомъ. Нѣмцы и до сихъ поръ празднуютъ канунъ Иванова дня. Въ очень недавнее время, съ десятокъ лѣтъ тому назадъ, петербургскіе нѣмцы устраивали на Крестовскомъ островѣ „Кулербергъ", гдѣ они въ ночь на 24 іюня веселились кругомъ огней не столько ради какихъ либо вѣрованій, а въ силу традицій и для доставленія дохода пивовареннымъ заводамъ. У славянъ этотъ праздникъ съ обязательными хороводами былъ также въ большомъ почетѣ.

Во Франціи этотъ праздникъ былъ извѣстенъ съ самыхъ древнѣйшихъ временъ. Плясали кругомъ огней на площадяхъ (Danse des brandons). (Рис. 20). Въ нѣкоторыхъ же городахъ эта пляска исполнялась на разные манеры. Зажигали факелы и бѣгали по улицамъ, заходили въ храмы, гдѣ пѣли религіозныя пѣсни, затѣмъ снова возвращались на улицы и подъ музыку воспѣвали красоту своихъ возлюбленныхъ. Большею частью эти ночныя сборища кончались драками на столько сильными, что правительство вынуждено было окончательно воспретить это бѣснованіе.

Характеръ танцевъ во время праздника св. Іоанна былъ самый безобидный. Водили сомкнутые и разомкнутые хороводы. Никакого соблазна они сами по себѣ не вносили, потому къ празднованію этого дня съ сохраненіемъ языческихъ преданій и до настоящаго времени относятся очень снисходительно.





Съ манускрипта XIII вѣка.

ПРАЗДНИКЪ ШУТОВЪ.

V.

Праздникъ шутовъ.—Избраніе короля шутовъ.—Безобразія въ храмахъ.—Руанскій праздникъ шутовъ и осла.—Праздникъ „Безумной матери“.—Король шутовъ въ „Эсмеральдѣ“.—Откликъ этого праздника при Петрѣ Великомъ. Шутовскія пляски у разныхъ народовъ.



НА СКОЛЬКО наивны были танцы „Ивановыхъ огней“, на столько гнусный оттѣнокъ имѣли праздники совершенно другого порядка. Ихъ нельзя обойти молчаніемъ, потому что въ нихъ танцы, преимущественно разнузданные, играли видную роль. Только во мракѣ среднихъ вѣковъ, когда не были вполнѣ распутаны и разграничены христіанскія понятія о добрѣ и злѣ, только въ эти времена могло проявиться грубое смѣшеніе христіанской религіи съ суевѣрными и мистическими представленіями язычества. Въ этомъ виновато было само духовенство, которое, въ жаждѣ собственныхъ развлеченій, изобрѣтало шутовскіе церемоніалы, имѣвшіе будто бы внутренній смыслъ, вызывавшій на глубокія размышленія.

Особенно типиченъ былъ созданный духовенствомъ „Праздникъ шутовъ“. Совершенно не соотвѣтствуя духу христіанской религіи, праздникъ этотъ тѣмъ не менѣе былъ дѣтищемъ средневѣковья и вполнѣ подходилъ къ темнымъ нравамъ и грубымъ вѣрованіямъ эпохи. Конечно, въ наше время немыслимо было бы допущеніе въ храмѣ такихъ кощунственныхъ оргій, какъ во время „Праздника шутовъ“, гдѣ святое, религіозное чувство смѣшивалось съ самыми постыдными дѣйствіями.

Несомнѣнно также, что такой праздникъ не могъ исходить отъ такого чистаго источника, какъ христіанство. Происхожденіе его слѣдуетъ искать въ язычествѣ, отъ котораго долго не могли отрѣшиться не только новообращенные, но даже и само духовенство.

ПРАЗДНИКЪ ШУТОВЪ.

Очень широкое распространеніе имѣлъ этотъ праздникъ во Франціи. Въ извѣстные дни духовныя лица концунствовали въ храмахъ самымъ отвратительнымъ образомъ. Творилось это на законномъ, такъ сказать, основаніи, потому что „Празднику Шутовъ“ придавали символическое значеніе, первоисточникъ котораго слѣдуетъ все такл искать въ языческой миѳологіи.

Многіе изъ первыхъ христіанъ не обладали достаточною силою воли, чтобы сразу во время церковныхъ праздниковъ отрѣшиться отъ веселья съ пѣніемъ и танцами, которые были неизмѣнными спутниками языческихъ религіозныхъ торжествъ: потому они, и подъ покровомъ христіанства, искали случая ввести нѣкоторыя языческія обрядности. Даже первоучители, какъ мы уже говорили, смотрѣли на излишества не какъ на зло, а какъ на необходимость; духовенство, въ свое оправданіе, толковало свою терпимость тѣмъ, что человѣкъ, въ сознаніи присущихъ ему животныхъ инстинктовъ, не только можетъ, но и долженъ посредствомъ символическихъ проявленій выражать свою духовную нищету и свое ничтожество. Таковъ былъ смыслъ „Праздника Шутовъ“, который многіе считаютъ за подражаніе римскимъ Сатурналіямъ, на другой только подкладкѣ. Сатурналіи, праздновавшіяся въ Римѣ въ теченіи семи дней, дѣйствительно, имѣли большой символическій смыслъ. Онѣ были учреждены въ напоминаніе о вѣчномъ обновленіи природы, а также и о томъ, что всѣ люди, безъ различія состояній, равны другъ другу. Праздновалась память Золотого вѣка Сатурна. По этому случаю въ Римѣ на цѣлую недѣлю давалась свобода всѣмъ рабамъ. И они широко пользовались ею. Разыгрывали между собою роли царей и господъ, одѣвались въ пурпуръ, ходили въ особаго покроя шапкахъ, представлявшихъ собою эмблему свободы. Сами господа на эти дни превращались въ слугъ, охотно прислуживая своимъ подчиненнымъ, которыхъ они въ это время щедро награждали.

Такіе праздники „освобожденія отъ рабства“ существовали не у однихъ римлянъ, но и у другихъ народовъ. Сопровождались они также маскарадами: рабы надѣвали женскіе наряды, головы украшали львиными, оленьими и др. головами.

Въ подражаніе Сатурналіямт и какъ напоминаніе о всеобщемъ равенствѣ людей всѣхъ сословій, духовенство и учредило „Праздникъ Шутовъ“, который устраивался исключительно одними духовными лицами. Съ вѣдома высшихъ духовныхъ властей, низшіе служители церкви, клирики, діаконы наряжались аббатами, епископами, папою, при чемъ не гнушались наряжаться въ разныя шутовскія одежды. Дѣлалось это съ цѣлью показать народу „равенство состояній“. Надо однако думать, что само духовенство совсѣмъ не придавало такого высокаго значенія своему празднику; оно просто пользовалось случаемъ, чтобы безумно повеселиться, избавившись на короткое время отъ тяжелой кабалы, сознавая однако при этомъ, что на завтра ихъ ожидало прежнее иго и лицемѣріе. Все это, вмѣстѣ взятое, какъ бы подталкивало духовныхъ лицъ хотя бы наружнымъ образомъ походить на лицъ высшихъ ступеней духовной іерархіи и совершать въ храмахъ богослуженія, смѣшанныя съ самыми отвратительными, кощунственными дѣйствіями.

Въ соборѣ Парижской Богоматери „Праздникъ Шутовъ“ большею частью происходилъ въ концѣ декабря. То было сплошное безобразіе, длившееся въ продолженіи нѣсколькихъ дней и ночей. Прежде всего низшія духовныя лица злоупотребляли обычаемъ, въ силу котораго закономъ разрѣшалось напиваться до пьяна 26 декабря каждаго года. Широко пользовались этимъ разрѣшеніемъ; начинали съ того, что въ церквахъ приступали къ избранію изъ своей среды „старшаго шута“, котораго посвящали въ санъ епископа или папы. Избраніе сопровождалось самыми дикими буффонадами, выражавшими собою актъ посвященія въ высокій санъ. Избраннаго облачали въ епископскія одежды, надѣвали на его голову митру, вручали жезлъ и въ такомъ костюмѣ водили по улицамъ. Придя въ церковь, его сажали на епископскій тронъ. Духовенство важною процессіею подходило ко вновь избранному возсѣдавшему лже-епископу. Съ его благословенія раз-

рѣшалось всеобщее пьянство, пѣсни и пляски. Самъ король шутовъ служилъ мессу, сопровождаемую самыми безобразными дѣйствіями и сценами, совершенно противными духу религіи. Лже-епископъ благословлялъ народъ, при чемъ діаконы, иподіаконы и др., одѣтые въ разнообразные костюмы, пили вино, пѣли неприличныя пѣсни и плясали съ приглашенными полуобнаженными женщинами легкаго поведенія. Одни были одѣты клоунами, греческими и римскими божествами, другіе въ женскихъ платьяхъ прыгали въ уродливыхъ маскахъ или съ вымазанными сажей лицами. Въ храмахъ во время мессы ѣли колбасу на алтаряхъ, играли въ карты и кости. (Рис. 21).

Въ кадила, вмѣсто ладона, сыпали старыя подошвы и всякую дрянь, распространявшую въ храмѣ зловоніе. По окончаніи обѣдни, вся эта полупьяная толпа духовныхъ лицъ смыкалась въ хороводы, прыгала и плясала въ храмѣ; нѣкоторые раздѣвались даже до нага, вымазывали себя грязью и въ такомъ видѣ выбѣгали на улицу, съ гикомъ и гамомъ бросая въ толпу всякую дрянь. Неприличныя пѣсни и пляски производили отталкивающее впечатлѣніе.

Торжество шутовъ праздновалась въ разныхъ церквахъ на очень разнообразныя манеры. Въ каждой мѣстности были свои особенности, благодаря которымъ и праздники носили свои спеціальныя названія: праздникъ иподіаконовъ иословъ, праздникъ рогоносцевъ, невинныхъ дѣтей и друг.

Въ нѣкоторыхъ городахъ избраннаго епископа—короля шутовъ носили по городу на плечахъ, даже входили во дворецъ настоящаго епископа и изъ его оконъ, при шутовскихъ возгласахъ и пѣніи, благословляли собравшійся народъ.

Въ началѣ процессіи вели осла, на котораго надѣвали вызолоченную икону, концы которой благоговѣйно несли духовныя лица. Въ Аміенѣ въ 1142 году особенно торжественно было составлено аллегорическое шествіе костюмированныхъ духовныхъ, которые по входѣ въ соборъ составляли четыре группы древне-библейскихъ танцоровъ. Первая изъ нихъ изображала левитовъ діаконовъ: вторая—священниковъ: третья - невинныхъ дѣтей и наконецъ четвертая—иподіаконовъ, при чемъ вся эта пьяная компанія, вошедши въ храмъ, творила такія безобразія, разрѣшеніе которыхъ казалось бы невозможнымъ въ суровые средніе вѣка. Не менѣе гнусно и шумно праздновался праздникъ дьяконовъ и осла въ Руанѣ. Тутъ, вошедши въ храмъ, всѣ группы замаскированныхъ перемѣнивались, посреди храма раскладывали костеръ изъ тряпокъ и стараго бѣлья. Въ церковь входили группы лицъ, изображавшихъ евреевъ, язычниковъ и духовныхъ въ причудливыхъ одеждахъ, предназначенныхъ для исполненія разныхъ ролей въ сценахъ изъ ветхаго завѣта. Пѣвчіе воспѣвали пророковъ Моисея, Аарона, Даніила. Пѣли стихи о Валаамской ослицѣ, объ Іереміи, при чемъ духовные отцы въ лицахъ изображали дѣянія пророковъ. Это было продолжительное зрѣлище съ довольно приличными танцами, завершавшимися общею похвалою Богу (рис. 22). Комедійное дѣйствіе заканчивалось появленіемъ Сибиллы, съ вѣнкомъ на головѣ. Она пѣла пророческій гимнъ. Кончались же всѣ эти мирныя „представленія" тѣмъ, что участвовавшіе въ шутовскихъ одеждахъ и въ звѣриныхъ шкурахъ подъ конецъ пѣли срамныя пѣсни, смѣшанныя съ священными псалмами и духовными пѣснопѣніями, скакали, прыгали, обнимали женщинъ и плясали подъ звуки адской, безформенной музыки.

Просто не вѣрится, что это смѣшеніе язычества съ христіанствомъ невозбранно производилось въ храмахъ: между тѣмъ, всѣ эти безобразія, описанныя нами только въ краткомъ видѣ, происходили въ теченіи нѣсколькихъ вѣковъ публично. Удивительно то, что само духовенство какъ бы поощряло такой публичный соблазнъ и давало разрѣшеніе на устройство буффонадъ, оскорблявшихъ религіозное чувство вѣрующихъ, вынужденныхъ, однако, быть молчаливыми зрителями святотатственныхъ дѣйствій духовнаго персонала.

И греческая церковь не была чужда подобнымъ дикимъ празднествамъ. Въ десятомъ



Съ стар. гравюры. Изъ коллекціи С. Н. Х. (Рис. 21).

вѣкѣ, праздникъ шутовъ былъ допущенъ въ Константинополѣ патріархомъ Феофилактомъ. Праздникъ держался тамъ болѣе двухъ вѣковъ.

„Праздникъ шутовъ" справлялся не въ однихъ только приходскихъ храмахъ, но и въ монастыряхъ мужскихъ и женскихъ. На югѣ Франціи, особенно въ Антибѣ, монашествующіе надѣвали на себя вывороченныя на изнанку священническія облаченія, вмѣсто стеколъ вставляли въ очки померанцовыя корки и служили мессы, при чемъ, вмѣсто псалмовъ и литургическаго пѣнія, бормотали себѣ подъ носъ непристойныя слова и мычали подобно коровамъ.

Не обходилось, конечно, безъ танцевъ.

Въ архивахъ разныхъ соборовъ во Франціи встрѣчаются то разрѣшенія папы на



Съ старин. рисунка. Изъ коллекціи С. Н. Х.

(Рис. 22).

устройство праздника шутовъ, то запрещенія; затѣмъ снова давались разрѣшенія съ нѣкоторыми только ограниченіями, клонившимися къ уменьшенію непристойностей.

Несмотря на попраніе христіанскаго чувства, этотъ праздникъ въ тѣ времена находилъ себѣ оправданіе даже среди профессоровъ парижскаго богословскаго факультета.

Мотивы и основанія ученыхъ настолько курьезны и оригинальны, что считаемъ не лишнимъ привести ихъ вкратцѣ. Они говорили, что если наши предки, въ лицѣ высшаго духовенства, бывшіе несомнѣнно умными людьми, разрѣшали подобные праздники, то почему же намъ, болѣе слабымъ умамъ, не разрѣшать ихъ. Мы чествуемъ этотъ праздникъ не серьезно, но „въ шутку", сообразуясь съ древними обычаями. При этомъ, мы имѣемъ въ виду дать возможность человѣку, хотя бы одинъ разъ въ году, проявить столь при-

сущее его природѣ дурачество. Закупорьте на-глухо бочку съ виномъ; и если вы не просверлите дыру, для выхода накопляющихся газовъ, то бочка несомнѣнно лопнетъ. Такъ и мы даемъ выходъ накопляющейся въ человѣкѣ энергіи, смѣху и веселью, чтобы потомъ съ большимъ рвеніемъ приняться за служеніе Богу. Очевидно, только въ угоду мрачному владычеству католицизма, могли гласно высказываться подобныя сужденія, допускавшія въ храмахъ непотребныя, публичныя зрѣлища. Рядъ современниковъ и ученыхъ свидѣтельствуетъ объ этихъ дикихъ оргіяхъ, которыя существовали въ теченіи многихъ вѣковъ, до тѣхъ поръ, пока наконецъ само духовенство не усмотрѣло въ нихъ кощунства и подъ страхомъ отлученія отъ церкви окончательно запретило этотъ праздникъ христіанскихъ Сатурналій, вводившихъ въ соблазнъ темный народъ.

„Праздникъ Шутовъ“ былъ запрещенъ въ Парижѣ въ 1212 году; въ другихъ же городахъ онъ держался до конца шестнадцатаго вѣка. Окончательный запретъ на него наложенъ духовнымъ соборомъ 1552 года.

Совершенно сходное съ этимъ праздникомъ, въ католической церкви существовало крайне непристойное торжество подъ именемъ „Декабрской вольности“ (Libertas decembrica) какъ бы въ воспоминаніе того, что въ эти декабрскіе дни рабы въ языческія времена, наравнѣ съ ихъ господами-патронами, пользовались полною свободою, переходившею въ разнузданность. Этотъ день впрочемъ праздновался не всегда публично, а во внутреннихъ покояхъ духовенства, собиравшагося для общаго веселья. Епископамъ, священникамъ, совмѣстно съ клириками разрѣшалось напиваться и потѣшаться плясками. Предоставляемъ читателю судить о тѣхъ „па“ и плясовыхъ движеніяхъ, которыя откалывали почтенныя духовныя лица, къ сожалѣнію не оставившія потомству названій этихъ келейныхъ танцевъ, исполнявшихся подъ вліяніемъ винныхъ паровъ.

Нѣкоторое отношеніе къ празднику шутовъ на югѣ Франціи имѣли праздники „Безумной матери“. Существовало цѣлое общество, носившее это названіе и имѣвшее свои статуты и знамена, съ которыми они совершали свои уличныя процессіи. Изъ сохранившагося отъ XV вѣка штандарта, принадлежавшаго этой ассоціаціи, можно усмотрѣть, что члены общества „Безумной матери“ развлекались также танцами, которые по объясненію современниковъ имѣли религіозно-національный характеръ.

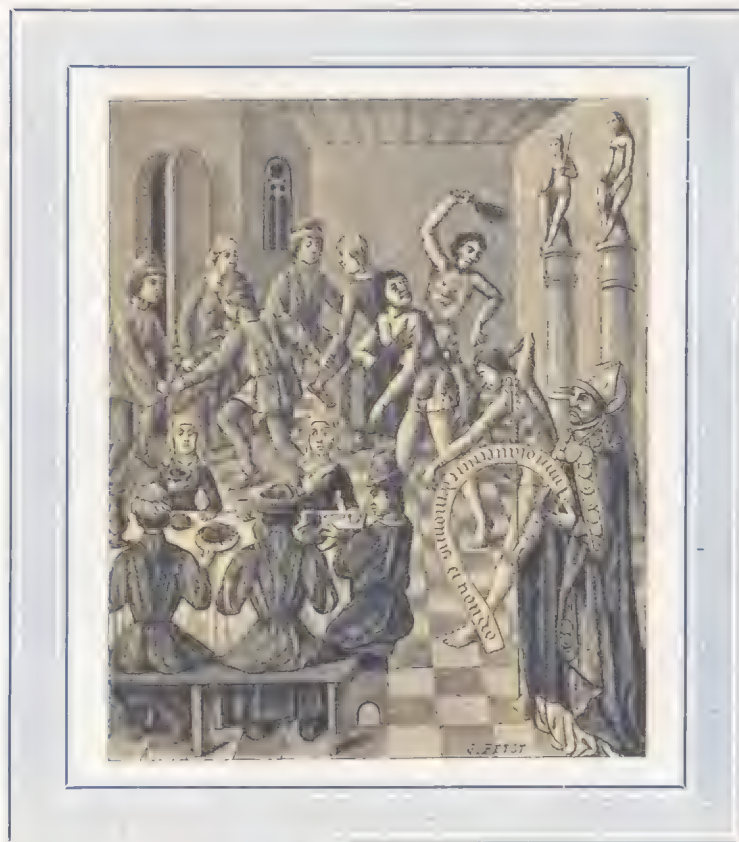
Средневѣковымъ праздникомъ „Шутовъ“ пользовались нѣкоторые балетмейстеры, сдѣлавши его вводнымъ эпизодомъ въ свои хореграфическіе спектакли. Такъ, между прочимъ, балетмейстеръ Перро ввелъ праздникъ шутовъ въ свой балетъ „Эсмеральда“, гдѣ роль короля-епископа исполнялъ уродъ—Квазимодо.

Праздникъ шутовъ нашелъ себѣ откликъ и въ Россіи въ началѣ XVIII столѣтія. Императоръ Петръ Великій, по возвращеніи изъ-за границы, ввелъ это шутовское развлеченіе въ свой домашній обиходъ. Императоръ созывалъ всешутѣйшій и всепьянѣйшій соборъ; по случаю выбора папы и женитьбы патріарха устраивалъ смѣхотворныя процессіи. Папою обыкновенно избирался Зотовъ, а приближенные царя жаловались кардиналами, дьяконами. Въ сопровожденіи пѣвчихъ, вся эта шутовская процессія ходила на святкахъ къ боярамъ „славить“. По возвращеніи же „соборъ“ этотъ пилъ и много пилъ, при чемъ совершались всевозможныя безобразія. Дергали здоровые зубы, опаивали виномъ почти до смерти, при чемъ главенствовалъ самъ державный смѣхотворецъ Петръ-протодьяконъ. Едва-ли однако вся эта шутовская компанія могла всецѣло подражать католическому духовенству. Надо думать, что и плясать и водить хороводы не могли, потому что участвовавшіе допивались до полнаго безчувствія.

Кромѣ перечисленныхъ, имѣвшихъ между собою несомнѣнное сходство, средневѣковыхъ празднествъ съ языческимъ оттѣнкомъ, была извѣстна „большая пляска“ въ Марсели (Magnum Trepidium). Въ день Лазаря, по улицамъ города водили лошадей, козловъ, коровъ, и всѣхъ вообще домашнихъ животныхъ. Держась за руки, горожане и поселяне плясали вокругъ животныхъ, припѣвая разныя пѣсни, имѣвшія языческій характеръ.

Хотя описанные праздники имѣли очень отдаленное отношеніе къ хореграфическому искусству, но въ исторіи танцевъ ихъ нельзя обойти молчаніемъ потому уже, что исполняемые на улицахъ и въ храмахъ танцы были очевидно тѣми же домашними, входившими въ обыденную жизнь танцами, изъ году въ годъ своеобразно развивавшимися у разныхъ народностей, гдѣ они и усвоили собственныя, характерныя формы.

Не въ одной только Франціи была въ ходу религіозная пляска. Она практиковалась по всей Европѣ. Въ Испаніи „Дисциплинированные“ „les Disciplinants“ (въ родѣ самобичующихъ) били себя въ тактъ музыкѣ розгами и жгутами съ восковыми шариками на концахъ. Эти религіозныя благоглупости обыкновенно кончались плясками и ночными оргіями. На прилагаемомъ (рис. 23) рисункѣ, снятомъ съ миніатюры XV вѣка, видно, что пляшутъ и бичуютъ себя лица, принадлежавшія къ сектѣ „флагеллантовъ“, бичующихъ, къ сектѣ признанной духовенствомъ еретическою. Надпись въ рукахъ епископа-обличителя гласитъ: „служать дьяволу, а не Богу“.



Съ мин. XV вѣка. (Рис. 23).

Въ Венеціи происходили процессіи „du Rosaire“, гдѣ танцовщики изображали тройныя четки. Вокругъ дѣвицъ, одѣтыхъ ангелами, плясали кавалеры въ костюмахъ чертей. Въ Мадридѣ, Лиссабонѣ во время процессіи Георгія Побѣдоносца, участники ударяли копьями въ чучело дракона. Въ Испаніи и Португаліи, во время праздниковъ въ честь Богоматери дѣвицы по вечерамъ собирались у дверей храмовъ и водили хороводы, распѣвая священные гимны. Въ Испаніи въ день „Fête - Dieu“, процессіи Св. Таинствъ предшествовали танцовщики.

Въ Португаліи существовали балетныя представленія на площадяхъ. Употреблялись подвижныя машины, перевозившіяся изъ города въ городъ. Они давались въ честь праздниковъ святыхъ и при другихъ торжественныхъ случаяхъ. Историки удостовѣряютъ, что португальцы въ припадкѣ религіознаго фанатизма водили хороводы, напѣвая пародіи на священныя пѣсни. Въ эпоху Саванароллы, танцы эти перешли и въ Италію.

Въ маленькомъ городкѣ на Балеарскихъ островахъ до сихъ поръ 15 и 16 августа справляются религіозныя празднества, сопровождаемыя курьезными танцами. Участвующіе танцоры, которыхъ называютъ „Elslosiers“, одѣты въ бѣлыя платья съ массою цвѣтныхъ лентъ и въ шапкахъ, украшенныхъ цвѣтами. Одинъ изъ нихъ „la dama“, одѣтый женщиною, держитъ въ рукахъ вѣеръ. Другіе юноши замаскированы чертями съ рогами. Музыканты слѣдуютъ за этой странной процессіей. (Рис. 24). Послѣ вечерней службы въ церкви, эти танцоры сопровождаютъ духовную процессію, выходящую изъ храма. Трое изъ танцоровъ становятся по обѣимъ сторонамъ участвующей въ процессіи статуи Божіей



(Рис. 24).

Матери, передъ которой черезъ каждые три шага кривляется демонъ. Каждый чортъ вооруженъ стрѣлою, которою онъ разгоняетъ толпу любопытныхъ. Эта процессія останавливается на перекресткахъ и площадяхъ, гдѣ танцоры скачутъ каждый по своему. По возвращеніи въ храмъ, они снова пляшутъ вокругъ статуи Богоматери. На другой день продѣлывается то же самое съ заключительнымъ аккордомъ, въ которомъ принимаетъ участіе и весь народъ.

Путешественникъ по Испаніи въ началѣ прошлаго столѣтія, разсказываетъ, что онъ видѣлъ въ Севильѣ пьесу Реньяра „Le legataire universel". Ее давали въ день Успенія Божіей Матери. Вотъ курьезная ея афиша.

„Императрицѣ неба, матери вѣчности и пр. и пр.".

„Въ ея пользу комедіанты этого города съиграютъ сегодня вечеромъ смѣшную и интересную комедію и пр... Знаменитый Романо протанцуетъ Фанданго, и пр.

Мы приводимъ текстъ афиши, какъ доказательство, насколько даже и въ не такъ отдаленныя отъ насъ времена злоупотребляли святостью религіи. И до сихъ поръ впрочемъ, въ той же Испаніи поютъ „Villancicos", на мотивы танца сегедильи. Эти духовные канты исполняются въ ночь подъ Рождество, и пѣніе сопровождается танцами, не имѣющими ничего священнаго.





Шабашъ. Съ грав. XVI вѣка.



VI.

Легенды о пляскѣ вѣдьмъ.—Шабашъ у разныхъ народностей.- Вальпургіева ночь на Брокенѣ.—Настоящій танецъ вѣдьмъ.

ЗАПРЕТЫ духовенства и инквизиціонныя пытки не могли остановить распространенной въ невѣжественной толпѣ вѣры въ черную магію и въ силу волшебства. Вѣдьмы, колдовство, демоны разныхъ степеней, эти остатки побѣжденныхъ христіанствомъ языческихъ вѣрованій, нашли себѣ крупный отголосокъ въ покрытыхъ туманомъ мистицизма среднихъ вѣкахъ. Чувство таинственнаго жило въ народѣ и проявленіе этого мистицизма рѣзко выразилось въ странномъ и дикомъ танцѣ—„шабашъ".

Въ разграниченіи добра и зла, христіанство широко черпало различные образы изъ религіозныхъ источниковъ античныхъ народовъ. Отсюда появились суевѣрныя понятія объ оргіяхъ, происходившихъ во время „Шабаша". Пляски на балу злыхъ духовъ, въ противоположность дивнымъ хороводамъ небожителей, не могли обходиться безъ присутствія Сатаны. Эта личность была необходима для возбужденія драматическаго интереса христіанскихъ легендъ. Дьяволъ былъ либо простымъ зрителемъ, либо дѣйствующимъ лицомъ на этихъ оргіяхъ. Когда чортъ плясалъ, то онъ скакалъ впереди хоровода, держа за руку наиболѣе красивую, избранную имъ женщину. Пляскѣ обыкновенно предшествовала нѣжная музыка; затѣмъ странные звуки, взвизгиванія, свистъ и полная какофонія служили аккомпаниментомъ къ разнузданнымъ движеніямъ проклятой балетной труппы. Діавольскіе хороводы, согласно легендамъ, по формѣ своей, то есть по движеніямъ по окружности, были сколкомъ съ небесныхъ хороводовъ ангеловъ.

Облеченныя дикимъ суевѣріемъ, народныя легенды создали цѣлый рядъ возбуждав-



Съ стар. грав. Изъ кол. С. Н. Х. (Рис. 25).

нихъ ужасъ оргій, во время которыхъ неистовствовали пляшущія въ адскомъ экстазѣ вѣдьмы, собиравшіяся на Брокенѣ, на Лысой горѣ въ Кіевѣ и на разныхъ горныхъ вершинахъ во всей Европѣ. Богатая фантазія, выразившаяся въ литературныхъ, поэтическихъ сказаніяхъ и образно вылитая художниками въ разныхъ картинахъ, создала наглядное представленіе о цѣломъ сонмѣ гогочущихъ въ Вальпургіевой ночи вѣдьмахъ, сливавшихся въ страстныхъ объятіяхъ съ демонами разныхъ разрядовъ. Тутъ было гдѣ разыграться воображенію художниковъ и поэтовъ, старавшихся придать этимъ оргіямъ символическое значеніе. (Рис. 25). Особенно популяренъ воспѣтый Гете шабашъ на Брокенѣ, гдѣ, по словамъ Мефистофеля, вѣдьмы и черти

Толкутся, суются, трещатъ!
Болтаютъ, жмутся и шипятъ!
И блескъ, и дымъ, и вонь, и чадъ.
А вѣдьмамъ любо — сущій адъ!

Сюда Мефистофель привелъ Фауста, заставивши его танцовать съ одною изъ молодыхъ вѣдьмъ. (Рис. 26).

Сегодня все идетъ кругомъ.
Вотъ новый танецъ! Что-жъ, пойдемъ!
И мы возьмемъ.



(Рис. 26).

Согласно народнымъ сказаніямъ, привидѣнія, колдуны, вѣдьмы и всякая нечисть имѣли лично присвоенные имъ, отдѣльные танцы. Средневѣковыя легенды утверждаютъ, что вѣдьмы въ Вальпургіеву и въ Иванову ночь собирались въ излюбленныхъ ими мѣстахъ на высокихъ горахъ и въ долинахъ, то есть вездѣ, гдѣ по преданію совершались жертвоприношенія въ языческія времена. Тутъ собравшаяся нечисть совѣщалась, какое зло причинить людямъ и домашнимъ животнымъ. Тутъ же происходилъ великій пиръ нечистой силы.

Языческій миѳъ рѣзко отразился на средневѣковомъ представленіи народа о злыхъ духахъ. Евангельскій представитель зла получалъ человѣческій образъ въ лицѣ цѣлаго сонма демоновъ, принимавшихъ также всевозможные образы животныхъ, соотвѣтствовавшихъ данной обстановкѣ. Такимъ образомъ, демонъ былъ „матеріализованъ".

Вооруженныя кочергами, вилами, верхомъ на метлахъ, помелахъ и верхомъ на демонахъ,



(Рис. 27).

преобразившихся въ кошекъ, козловъ, гусей, блохъ и проч., слетались они толпами на мѣста сборищъ. Въ Германіи спускались на площадки, преимущественно подъ бывшими священными деревьями. Въ Италіи гоготали на хребтѣ, сосѣднемъ съ Беневентомъ; особенно же таинственныя сборища, по сказаніямъ, происходили близь Іерусалима по ту сторону Іордана. Подъ Кіевомъ же, шабашъ происходилъ на Чортовомъ бережищѣ, на Лысой горѣ. Вездѣ, въ угоду черту убивали чернаго козла: при чемъ никогда въ пищу не употреблялись ни хлѣбъ, ни соль. (Рис. 27).

Затѣмъ, отдавши дань чревоугодію, начинался общій плясъ. Вѣдьмы выбирали себѣ чертей, съ которыми неистово плясали, сплетаясь съ ними подъ конецъ въ безумномъ экстазѣ. Съ первымъ утреннимъ выкрикомъ пѣтуха, вся эта фантастическая дрянь исчезала.

Ночныя поѣздки колдуній, согласно германскимъ вѣрованіямъ, происходили подъ предводительствомъ то Діаны (луна), то Минервы (правосудіе), то Иродіады. Въ существованіе вѣдьмъ вѣрили серьезно, и не мало народу, подозрѣваемаго въ ереси служенія сатанѣ, было замучено на судѣ инквизиторовъ.



(Рис. 28).

Танецъ вѣдьмъ интересенъ еще потому, что кромѣ Гете, о немъ говорится не только въ Макбетѣ Шекспира, гдѣ вѣдьмы играютъ не послѣднюю роль, но и въ массѣ сочиненій у разныхъ народовъ. Музыкантамъ пляска вѣдьмъ дала также благодарный матеріалъ. Кромѣ многихъ мелкихъ композиторовъ, сочинявшихъ разные мотивы для шабаша, Берліозъ иллюстрировалъ его въ блестящей, музыкальной формѣ. Въ „Волшебномъ стрѣлкѣ“ Вебера также искусно воспроизведена пляска нечисти. Полетъ Валкирій у Вагнера—тотъ же шабашъ, порожденный суевѣрными, мрачными временами средневѣковья.

Всѣ эти оргіастическія пляски вѣдьмъ и демоновъ для исторіи хореграфіи представляютъ интересъ, какъ доказательство сложившагося въ представленіи всѣхъ вообще народностей понятія, что любимое развлеченіе злыхъ духовъ были безформенныя, разнузданныя пляски, противъ которыхъ такъ громко возставало средневѣковое духовенство.

Независимо созданнаго народной фантазіей шабаша, утверждаютъ, что въ эту эпоху дѣйствительно существовалъ танецъ подъ тѣмъ же названіемъ.

Этотъ реальный танецъ не слѣдуетъ однако смѣшивать съ шабашемъ несчастныхъ истеричекъ, которыя кривлялись въ безумномъ бреду, считая себя летающими по воздушнымъ пространствамъ, на заколдованныхъ метлахъ.

Для исполненія „шабаша“ въ Германіи избиралась такая декоративная обстановка, кото-

рая могла бы вліять на слабые умы: мрачные лѣса, таинственныя развалины и пр. Мужчины, переодѣтые въ демоновъ, женщины же совершенно обнаженныя, чтобы точнѣе подчеркнуть свое отрѣшеніе отъ скромности, во имя религіи, собирались по ночамъ для поклоненія грубому изображенію идола. Подражая въ каррикатурномъ видѣ христіанской религіозной церемоніи, эти „служители сатаны“ предавались совершенно особеннымъ пляскамъ. (Рис. 28).

Танецъ „шабаша“ заслуживаетъ описанія потому уже, что онъ былъ грубѣйшей насмѣшкой надъ обрядностями, къ которымъ народъ въ Германіи начиналъ относиться скептически. Духъ Лютера уже виталъ надъ Германіей. Въ ночныхъ сборищахъ изображали пародіи мессъ и священнослуженія, дьявольскіе хороводы глумились надъ установленіями церкви.

Танцы шабаша были рѣзки и страстны. Они опьяняли исполнителей, сохраняя въ воспаленномъ воображеніи идею смерти и разрушенія. Всѣ скакали, толкая другъ друга спинами въ круговоротѣ дерзкихъ движеній. Не довольствовались одними танцами; прыгали черезъ огни, которые должны были напоминать клерикальный адъ и инквизиціонные костры. Утверждаютъ, что въ итальянскихъ городкахъ, въ Комо и Брешіи, во времена суровой инквизиціи, происходили собранія, гдѣ въ присутствіи инквизиторовъ показывались танцы, исполнявшіеся съ такою ловкостью, что можно было подумать, „что исполнители были въ школѣ Сатаны“. Дама держалась сзади своего кавалера и оба танцовали пятясь назадъ; когда же они подходили отдать привѣтствіе демону, предсѣдательствовавшему на вечерѣ, то поворачивались назадъ, и пляшущій выставлялъ ногу впередъ, какъ будто дѣлая вызовъ къ небу.

Эта оживленная пляска была прелюдіей къ знаменитому хороводу шабаша. Тутъ уже всѣ тѣла мужчинъ и женщинъ какъ бы сливались въ общемъ вихрѣ, составляя какую-то слѣпую силу, не подчиняющуюся никакой дисциплинѣ. Повернувшись спинами другъ къ другу, вся масса скакала, вертѣлась, не различая другъ друга во тьмѣ ночной, при свѣтѣ догорающихъ костровъ. Это былъ общій хаосъ обезумѣвшихъ человѣческихъ тѣлъ, слившихся въ одной безформенной массѣ, увлекаемой вихремъ какой-то пьяной, неудержимой силы, при чемъ демоны, по волѣ колдуньи, являлись и „инкубами и суккубами“.

Нашелся въ XVI вѣкѣ одинъ знатокъ, утверждавшій, что во время шабаша исполняли три рода хороводовъ: 1) „цыганскій“, потому что, по его словамъ, цыгане—это полудьяволы, 2) деревенскій, одинаковый съ тѣмъ, который танцуютъ крестьяне, и 3) совершенно особенный, въ которомъ участвующіе располагались въ хороводѣ въ перемежку, одинъ спереди, другой же спиной къ нему и т. д.

Этотъ шабашъ былъ какъ будто заключительнымъ страннымъ аккордомъ умиравшаго въ Германіи мрачнаго католичества съ его инквизиціонными трибуналами.

Нельзя также не отмѣтить, что въ средніе вѣка духовенство, поддерживаемое поэзіей и живописью, пользовалось танцемъ, какъ средствомъ для доказательства неизбѣжности смерти и безсмертія души. Для такой цѣли и создалось хореграфическое упражненіе, подъ названіемъ „Танца Смерти“.





Изъ храма Св. Маріи въ Берлинѣ.

VII.

ПЛЯСКА СМЕРТИ.

1.



Изъ азбуки Гольбейна.

Разъясненіе смысла и значенія танца Смерти.—Его отличіе отъ пляски Мертвецовъ. — Скелетъ-символъ. — Памятники. — Живопись въ храмахъ Германіи и Франціи.—Исполненіе этого танца въ формѣ мимическаго представленія.

Смерть и танецъ! Странно и дико звучатъ эти поставленныя совмѣстно представленія. Смерть—вѣчный покой; прекращеніе движеній всѣхъ органовъ у человѣка; смерть, приносящая всюду скорбь и горе, а рядомъ съ нею танецъ, какъ яркое выраженіе подвижности и веселья въ жизни человѣка. Философскою идеею и въ то же время глубокимъ сарказмомъ проникнутъ былъ средневѣковой „Танецъ Смерти". Одержимые пляскою Св. Витта полагали, что „плясать" означаетъ умереть для избавленія отъ страданій. Такъ и въ „танцѣ Смерти" предполагался символъ возмездія въ будущей жизни въ лучшемъ или худшемъ смыслѣ.

О происхожденіи и значеніи характернаго явленія среднихъ вѣковъ „танца Смерти" существуетъ обширная литература. Сдѣланныя разслѣдованія помѣщенныхъ въ разныхъ храмахъ и монастыряхъ картинъ „танца Смерти" и до сихъ поръ составляютъ предметъ спора между кропотливыми французскими и нѣмецкими учеными. Для хореграфическаго искусства этотъ чисто академическій споръ не представляетъ интереса; потому, не входя въ подробности о времени и о смыслѣ этого танца, ограничимся его описаніемъ въ томъ



Малый Базель.
(Рис. 29).

видѣ, какъ онъ зарисованъ и какъ онъ былъ трактованъ въ разныхъ отрасляхъ искусства.

Прежде всего слѣдуетъ установить, что этотъ танецъ многіе ошибочно называютъ „Пляскою Мертвецовъ", которые въ этомъ танцѣ никакого участія не принимали. Главнымъ дѣйствующимъ лицомъ были не мертвецы, а смерть, большею частью въ образѣ человѣческаго скелета, одинаково грозно или весело направляющаго къ могилѣ все человѣчество, не разбирая ни положеній, ни состояній.

Съ самыхъ древнихъ временъ смерть, въ представленіи народа, олицетворялась различными образами. Въ псалмахъ Давида смерть изображена пастухомъ-погонщикомъ стада людей, направляемыхъ къ могилѣ. Въ Апокалипсисѣ фигура смерти, поражая всѣхъ встрѣчныхъ, стремительно скачетъ на уродливомъ конѣ. Античные поэты изображали смерть призракомъ съ черными крыльями и съ мечемъ въ рукахъ. У Эврипида она представлена существомъ въ черномъ одѣяніи, въ рукахъ оружіе, которымъ она стрижетъ волосы умирающимъ и т. д. Не лишнее при этомъ отмѣтить, что ни у древнихъ грековъ, ни у римлянъ человѣческій скелетъ никогда не служилъ символомъ „Смерти", которой, какъ божеству, не было воздвигнуто ни одного алтаря. Скелетъ служилъ только наружнымъ знакомъ бренности міра. Это доказывается описаніемъ оргіи, сдѣланнымъ Петроніемъ. Разсказывая подробности пиршества, сластолюбивый римскій поэтъ передаетъ, что



(Рис. 31).

когда рабъ поставилъ на столъ серебряное изваяніе скелета, то хозяинъ дома, указавши на изображеніе, продекламировалъ стихи: „Ахъ! какъ ничтоженъ человѣкъ! Какъ не прочна наша жизнь! Вотъ, во что мы послѣ смерти превратимся!... А пока мы живы, будемъ жизнью наслаждаться!“. Послѣ этой декламаціи, плясалъ не скелетъ, а танцовали присутствовавшія наложницы.

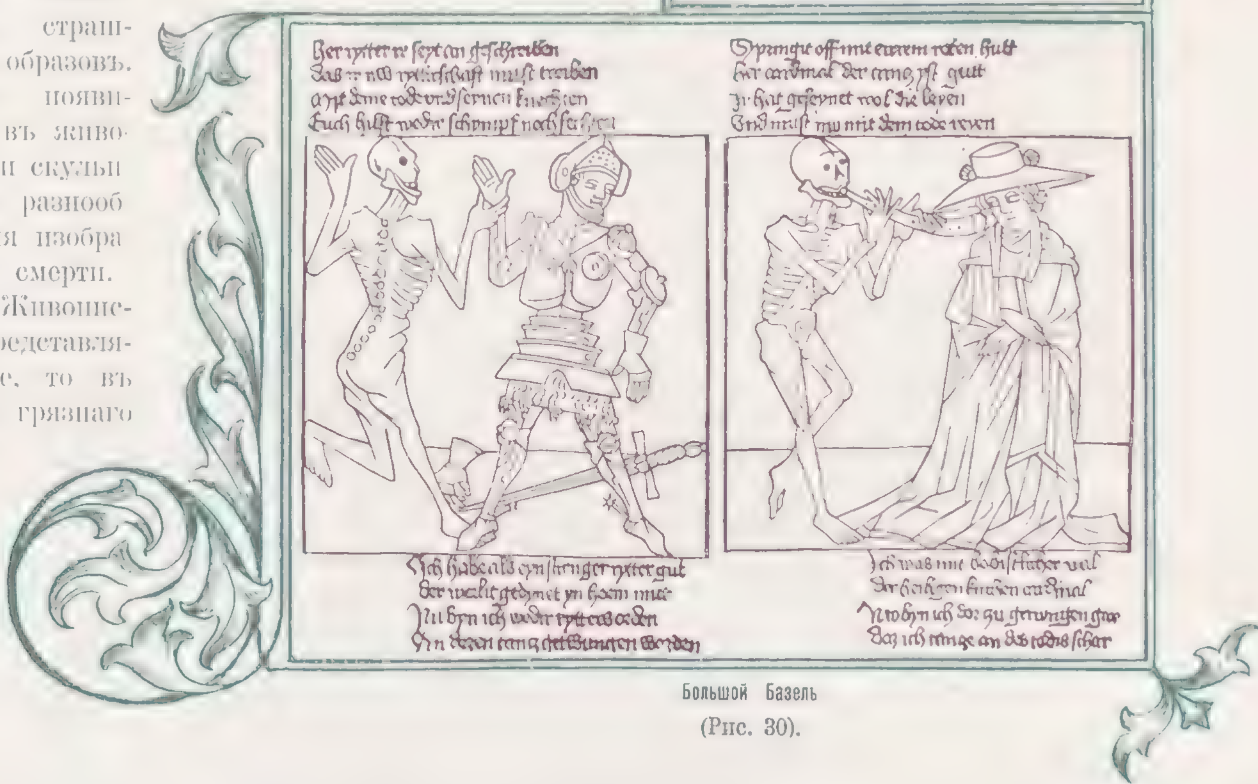
Изъ этого видно, что у античныхъ народовъ смерть не являлась, какъ грозное начало, а потому слѣдуетъ совершенно откинуть предположеніе нѣкоторыхъ изслѣдователей, что мотивъ происхожденія танца смерти лежитъ въ античной миѳологіи.



Когда христіанская религія освѣтила міръ новыми вѣрованіями, когда въ человѣкѣ развилось чувство сознанія своихъ обязанностей, тогда изъ опасенія возмездія въ загробной жизни, „Смерть“ представилась христіанину въ совершенно новомъ толкованіи.

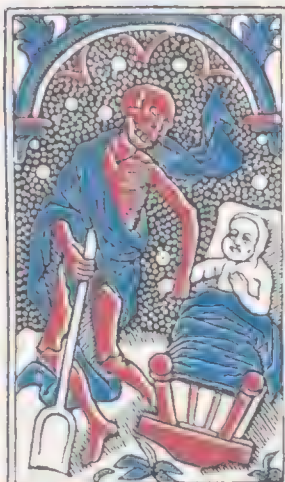
Несомнѣнно, что въ первыя времена христіанства смерть не могла быть представлена въ устрашающемъ образѣ, потому что, по понятіямъ новой вѣры, для новообращенныхъ христіанъ смерть была какъ бы входною дверью въ царство вѣчнаго блаженства, особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда мученики умирали за Христа. Затѣмъ, когда кончились гоненія на христіанъ, и прежній религіозный пылъ началъ постепенно остывать, тогда духовенство для поддержанія духовнаго передъ смертью трепета, начало дѣйствовать на народъ путемъ внѣшнихъ, страшныхъ образовъ. Тогда появились въ живописи и скульптурѣ разнообразныя изображенія смерти.

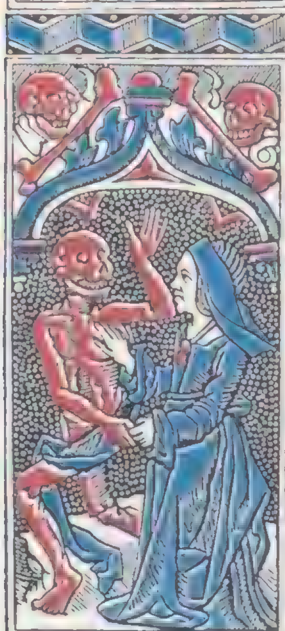
Живописцы представляли ее, то въ видѣ грязнаго

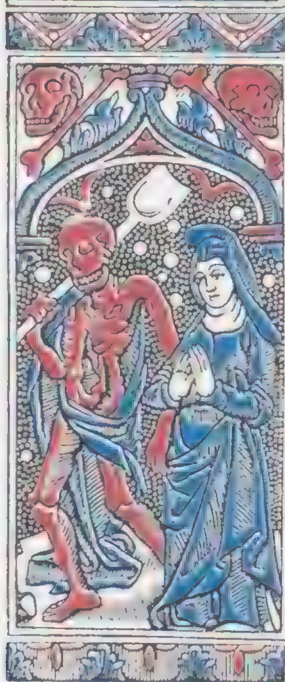


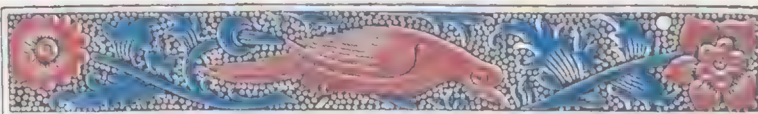
Большой Базель

(Рис. 30).









старца въ лохмотьяхъ, то въ образѣ мрачной фигуры съ взбитыми на головѣ волосами, съ крыльями особаго покроя и съ скорпіонами на плечахъ. Большею же частью, ее изображали въ формѣ истощеннаго человѣка съ рѣзко выдающимся костякомъ и совершенно оголеннымъ черепомъ вмѣсто головы, или же просто въ образѣ человѣческаго скелета. Избранъ былъ „скелетъ", какъ символъ уничтоженія жизненной силы и символъ разрушенія всякаго живого существа.

Идея созданія танца Смерти явилась конечно не сразу; внутренній смыслъ его очевидно ведетъ свое начало съ первыхъ временъ христіанства. Въ средніе же вѣка, съ благословенія христіанскаго духовенства, послѣдовало примѣненіе античнаго понятія „танца", какъ движенія, ведущаго къ могилѣ. Простая походка, въ послѣднемъ жизненномъ шагѣ человѣка, казалась слишкомъ ординарною. Не даромъ, въ нѣмецкомъ и русскомъ языкахъ сохранились выраженія „vertanzen" (проплясать), употребляемыя, какъ сарказмъ при потерѣ состоянія или чего либо цѣннаго въ жизни. Даже и съ церковной каѳедры нѣмецкіе проповѣдники нерѣдко употребляли это выраженіе, предостерегая слушателей, чтобы они не проплясали „жизнь вѣчную".

Тождество Смерти съ порочными принципами создало символъ Смерти въ образѣ скелета, пляшущаго и играющаго на разныхъ инструментахъ, въ знакъ того, что Смерть должна появляться со всѣми чертами дьявольскаго веселья, присущаго обитателямъ ада. Смерть пляшетъ, скачетъ, дурачится подъ звуки музыки, какъ бы съ цѣлью насмѣяться надъ тѣми, которыхъ она приглашаетъ на вѣчный, веселый праздникъ.

Свѣдѣнія о танцѣ Смерти впервые сдѣлались извѣстными въ XIV столѣтіи. Памятникомъ этого танца считается стѣнная живопись, встрѣчающаяся по всей Европѣ въ разныхъ храмахъ, монастыряхъ и кладбищахъ. Картины эти отличались своими размѣрами. Нѣкоторыя имѣли до 80 футовъ въ длину и до 10 футовъ въ вышину. Древнѣйшею, относящеюся къ первой половинѣ XV вѣка, признана фресковая живопись въ Августинскомъ монастырѣ, въ Клингельталѣ (Малый Базель). Тутъ въ видѣ изнеможеннаго человѣка, съ черепомъ вмѣсто головы, изображена Смерть, приглашающая къ пляскѣ лицъ разныхъ состояній. Подъ каждымъ живущимъ лицомъ имѣется подпись, выражающая это любезное приглашеніе, и отвѣтъ того лица, къ кому обращены слова Смерти. Въ фигурахъ смерти на картинѣ Малаго Базеля однако мало движенія. (Рис. 29). По нимъ нельзя составить представленія, что пляшетъ Смерть.

Второю, по времени, фресковою живописью считается другой рисунокъ въ Базелѣ (Большой Базель). Эта пляска относится къ 1480 году. Совершенно неосновательно приписываютъ ее кисти художника Ганса Гольбейна. Эта стѣнопись не что иное, какъ вольное подражаніе фрескамъ Малаго Базеля, но написана она



Бернъ.
(Рис. 33).



Гейдельбергъ.
(Рис. 34).

гораздо талантливѣе. Фигуры болѣе подвижны и естественнѣе. Гримасы черепа много выразительнѣе и наконецъ самая пляска гораздо оживленнѣе: нельзя ошибиться, что фигура Смерти выдѣлываетъ разныя танцовальныя фигуры (Рис. 30); есть такія, которыя даже напоминаютъ движенія ногъ въ мужичьемъ танцѣ того времени. Подписи также болѣе остроумны, чѣмъ въ первообразѣ этой пляски. Въ этой Базельской пляскѣ характерно то, что Смерть вездѣ представлена въ человѣческомъ образѣ съ голымъ черепомъ, за исключеніемъ только Смерти, ведущей доктора, изображенной въ формѣ скелета съ рѣзко обозначеннымъ костякомъ и съ оригинальною подписью: „господинъ докторъ, взгляни хорошенько на мою анатомію! Вѣрно-ли она представлена? Вѣдь ты не мало людей превратилъ въ мнѣ подобныхъ“.

Почти къ тому же времени относятъ и живопись въ храмѣ Св. Маріи въ Любекѣ (Рис. 31), а также и точную съ нея копію въ храмѣ Св. Николая въ Ревелѣ.

Въ Парижѣ, во Франціи, танецъ Смерти извѣстенъ по живописи XV вѣка на стѣнахъ монастыря „Aux innocents“, гдѣ этому танцу дано спеціальное названіе „Danse macabre“. (Рис. 32). Общему рисунку этой картины художникомъ приданъ болѣе мрачный колоритъ и самый скелетъ не такъ игривъ, какъ на другихъ образцахъ этой пляски. Французскіе ученые даютъ слову „danse macabre“ разнообразное этимологическое объясненіе. Полагаютъ, что какъ самый танецъ, такъ и слово „macabre“ ведутъ свое начало отъ древняго „Chorea Machabocrum“, процессіи, учрежденной духовенствомъ, чтобы показать бренность этого міра, гдѣ все живущее не можетъ избѣжать смерти.



Парижъ.
(Рис. 32).

Полагаютъ, что несчастія и мученія библейскихъ семи Маккавеевъ и ихъ матери вдохновили идею этого танца, гдѣ каждый исчезалъ по очереди. Всё это одни только предположенія; вѣрно только то, что для болѣе нагляднаго изображенія разныхъ идей, руководство танцами было художниками предоставлено Смерти, въ образѣ разрушеннаго человѣка.

Кромѣ перечисленныхъ рисунковъ XV вѣка, въ разныхъ мѣстностяхъ Европы, въ Англіи, Голландіи, Германіи, Франціи, Швеціи, Польшѣ и пр., въ позднѣйшее время появился еще цѣлый рядъ почти тождественныхъ рисунковъ, получившихъ совершенно одинаковое, общее для всѣхъ толкованіе (рис. 33, 34, 35, 36). Художники по готовымъ штампамъ воспроизводили картины Смерти, поражающей всѣхъ, кого она коснется своими цѣпкими когтями. Папу, императора, короля, всѣхъ сильныхъ міра



Dance macabre de Troyes.

(Рис. 35).

сего она подстерегаетъ, совлекая ихъ съ трона величія и вырывая скипетръ богатства, который они при жизни такъ твердо держали въ своихъ рукахъ. Одинаково, безъ разбора, любезно приглашаетъ она въ свои объятія и бѣдняка, вѣчно страдавшаго на землѣ. И красавицу, любующуюся въ зеркало, отрываетъ она отъ ея радужныхъ иллюзій, и ребенка уноситъ она, не обращая вниманія на отчаяніе матери.

Въ живыхъ образахъ перечисленныя лица представлены были почти на всѣхъ рисункахъ. Смерть съ самыми изысканными манерами ловкаго кавалера приглашала ихъ на хореграфическій дуэтъ, на совмѣстное исполненіе „pas de deux", имѣвшее такой характеръ, будто шли не въ гробъ, а на веселый пиръ. Въ своемъ странномъ хороводѣ Смерть нивеллировала человѣчество подъ общій, одинаковый уровень безъ различія положеній и состояній. Таковъ былъ внутренній смыслъ этого аллегорическаго танца.

Рисунки на всѣхъ вообще картинахъ „Пляски Смерти" имѣли между собою значительное сходство. Стиль танца Смерти почти вездѣ одинаковъ. На всѣхъ изображеніяхъ



(Рис. 36).

встрѣчается одна и та же простая, наивная форма съ рѣзкими и неправильными движеніями мрачнаго кавалера-танцора. Всюду предполагался хороводъ, который разрывался на звенья по-парно, т. е. Смерть съ своимъ партнеромъ. Всѣ танцы отличались другъ отъ друга только нѣкоторыми подробностями въ положеніи танцующей Смерти, а также и въ нѣкоторыхъ въ текстѣ варіантахъ, доказывавшихъ богатство или скудость таланта авторовъ, касавшихся діалога Смерти съ каждымъ изъ отправлявшихся на тотъ свѣтъ, начиная отъ папы, короля, священнослужителя, богача и кончая нищимъ. При этомъ, можно сдѣлать общее для всѣхъ замѣчаніе. Живопись изображала много разныхъ скелетовъ; въ стихахъ же текста разговаривала только „одна" Смерть, безразличная для всѣхъ; при чемъ изъ снимковъ съ древнѣйшей стѣнной живописи усматривается, что танецъ этотъ всегда происходилъ вдвоемъ; только въ позднѣйшей живописи танцующіе располагались различно, держащими другъ друга за руки и водящими хороводъ, въ присутствіи постороннихъ лицъ. (Рис. 37).

Многіе изъ такихъ рисунковъ, очевидно писанныхъ въ позднѣйшіе вѣка, имѣютъ со-



Любекъ. (Рис. 37).

вершенно иной пошибъ и могутъ быть названы танцемъ мертвецовъ, не имѣющимъ ничего общаго съ аллегорическою пляскою Смерти.

Благодаря объяснительному къ рисункамъ тексту, можно вывести несомнѣнное заключеніе, что танецъ Смерти не былъ исключительно фантазіей живописцевъ, а составлялъ также часть публично разыгрываемыхъ зрѣлищъ.

Въ XIII и XIV столѣтіяхъ въ большомъ ходу были мимическія представленія съ „нѣмыми" діалогами, нерѣдко разыгрываемыми и подъ музыку. Они назывались „Entremêts"; обыкновенно ихъ исполняли во время разныхъ праздниковъ. То были подвижныя картины съ понятнымъ для всѣхъ сюжетомъ. Онѣ были „нѣмыми", то есть „персонажи" этихъ небольшихъ двигающихся сценокъ были „sans parler".

Къ числу такихъ музыкально-мимическихъ „entremêts" относился и танецъ Смерти, который, судя по оставшейся стѣнной живописи, легко поддавался къ такого рода подвижнымъ сценамъ, безпрестанно смѣнявшимъ одна другую. Роли были безъ словъ, дѣйствующіе двигались, танцуя въ тактъ музыки; при чемъ пьесы составлялись съ такимъ разсчетомъ, что смерть легко могла исполняться однимъ и тѣмъ же актеромъ.

Только въ послѣдствіи, когда подобное нѣмое зрѣлище перестало занимать болѣе интеллигентное общество, тогда мимику замѣнили устною рѣчью, при чемъ текстъ діалоговъ читался въ тактъ съ музыкой. О темпѣ этого танца можно судить по фигурамъ, изображеннымъ живописцами въ разныхъ позахъ и видахъ и съ разными инструментами въ рукахъ. Наиболѣе насмѣшливые скелеты встрѣчаются на Любекскомъ оригиналѣ. Пары шествуютъ, какъ бы въ современномъ „польскомъ“, при чемъ исполняющая роль кавалера „Смерть“, несмотря на общій, отталкивающій, мрачный видъ картины, не стѣсняется въ своихъ прыжкахъ и игривыхъ тѣлодвиженіяхъ, имѣющихъ несомнѣнно веселый характеръ.

Такимъ ты будешь!



Каковъ ты теперь!



Съ гр. 1497 г. Кол. С. Н. Х.

2.

Форма танца. Бранль.—Разные спектакли съ танцами мертвецовъ.—Гравюры Гольбейна и друг.—Музыкальныя произведенія. Значеніе танца.



НА СРЕДНЕВѢКОВЫЯ изображенія „Пляски Смерти“ слѣдуетъ смотрѣть не только въ переносномъ, символическомъ смыслѣ, но и въ прямомъ значеніи слова—танецъ. Конечно, небезъинтересно доискаться, каковъ былъ этотъ танецъ Смерти. Разсмотрѣвши внимательно рисунки и разобравши подписи, легко усмотрѣть, что мрачная пляска эта всюду имѣла характеръ движенія по окружности, сомкнутаго или разомкнутаго хоровода. Подобные хороводы (бранли) составляли вообще развлеченіе лицъ, принадлежащихъ къ разнымъ профессіямъ и сословіямъ.



Бранль былъ родъ танца, наиболѣе подходившій скелету, принимавшему разныя позы, смотря по тому, съ какимъ смертнымъ онъ имѣлъ дѣло. Онъ подходилъ къ „Смерти“ потому еще, что бранли, какъ мы увидимъ ниже, были по характеру своему крайне разнообразны и могли быть примѣнены къ любому мотиву „Пляски Смерти“.

Жившій въ XVI вѣкѣ канонникъ Туано Арбо написалъ „Оркесографію“, которую считаютъ первымъ печатнымъ трудомъ о танцахъ XVI вѣка. Въ этомъ сочиненіи, въ одномъ изъ діалоговъ, „ученикъ“ наивно восклицаетъ: „бранли мнѣ нравятся потому, что ихъ могутъ танцовать многія лица“. Надо думать, что по этой причинѣ живописцы для пляски Смерти и избрали бранль, какъ излюбленный того времени танецъ. Начинать его означало быть руководителемъ всего танца. Въ текстѣ къ пляскѣ, папа съ горечью обращается къ Смерти: „развѣ мнѣ нужно быть первому и вести пляску“? Согласно обычаю, эта честь въ свѣтскомъ танцѣ „бранль“ обыкновенно предоставлялась наиболѣе почтенному лицу, потому призракъ насмѣшливо отвѣчаетъ: „какъ самому почетному изъ всѣхъ, вамъ начинать“. Не ясно-ли, что танецъ Смерти былъ бранль съ своеобразнымъ только оттѣнкомъ. Вообще въ танцахъ того времени можно отмѣтить два рѣзкихъ момента. Послѣ вѣжливаго поклона съ приглашеніемъ, при простыхъ, несложныхъ фигурахъ, слѣдовали скромныя движенія. Музыка умолкала. Танцоры отдыхали. Затѣмъ раздавались веселые мотивы; танцы принимали болѣе оживленный характеръ; слѣдовали прыжки — смѣсь кабріолей, скачковъ и проч. Тоже самое замѣчается и въ пляскѣ Смерти, при чемъ въ текстѣ этой пляски безпрестанно говорится о самомъ танцѣ: „вы пропляшете подобно другимъ“, „время дорого, спѣшите проплясать“, „давайте руку и танцуйте“, „умереть неизбѣжно, пляши со мною“, „этотъ танецъ не новъ“ и пр.

Такимъ образомъ можно предположить, что Пляска Смерти признавалась за настоящій танецъ, а не за извѣстную одну только аллегорію. Не подлежитъ, конечно, сомнѣнію, что древніе рисунки, имѣвшіе морализирующее значеніе, были очевидно созданы не исключительно фантазіей живописцевъ, по указкѣ духовенства, а взяты изъ дѣйствительной жизни, съ хореграфическаго образца, изъ котораго видно, какъ въ тѣ вѣка дѣйствительно плясали „посмертный бранль“, то есть „Танецъ Смерти“.

Ученый археологъ аббатъ Дюлоръ, авторъ „Исторіи Парижа“, нашелъ интересный документъ, въ которомъ описанъ этотъ танецъ, какъ публичное зрѣлище. По его словамъ, шествіе открывалъ ан-





(Рис. 38).

гелъ, который яркими красками обрисовывалъ роскошь, тщеславіе и другіе людскіе пороки. За нимъ шествовали кардиналы, принцы, епископы, призываемые Смертью; они горько жаловались на предстоящую горькую участь, сожалѣя, что они вскорѣ должны лишиться всѣхъ прелестей жизни. Но тутъ же шествующая Смерть неумолима. Она угрожаетъ всѣмъ, напоминая, что всѣ обратятся въ тлѣнъ и прахъ. Аббатъ смиренно подчиняется, но каноникъ все таки сожалѣетъ о своей одеждѣ, рѣзко отдѣлявшей его отъ другихъ духовныхъ лицъ. Выходитъ и монахъ, съ сожалѣніемъ заявляющій, что онъ съ горемъ покидаетъ свой монастырь, признаваясь, что онъ молитвою далеко не искупилъ содѣянныхъ имъ прегрѣшеній. Адвокатъ, влюбленный врачъ, клирикъ выступаютъ по очереди передъ Смертью, которая упрекаетъ каждаго въ грѣхахъ, насмѣшливо заявляя, что какъ они при жизни поѣдали живыхъ, такъ и ихъ самыхъ съѣдятъ черви.

Пахарь, дитя, старикъ и разные профессіоналы выходятъ на сцену, и каждому изъ нихъ Смерть угрожаетъ своею косою.

Надо, однако, думать, что зрѣлище было значительно позднѣйшаго происхожденія, потому оно не можетъ быть отнесено къ тому времени, когда были написаны картины въ Базелѣ и Парижѣ.

Другой варіантъ состоитъ въ томъ, что Смерть имѣетъ дѣло только съ однѣми женщинами. (Рис. 35). Сначала она является королевѣ, очень удивленной неожиданнымъ посѣщеніемъ. Затѣмъ Смерть дѣлаетъ визиты регентшѣ, придворнымъ дамамъ, купчихамъ, вдовамъ, молодымъ, старухамъ, которыя принимаютъ курносую гостью со страхомъ и трепетомъ. Только одна жена крестьянина-землепашца безъ сожалѣнія готова разстаться съ жизнью, которую она провела въ вѣчныхъ лишеніяхъ.

Описанный танецъ въ двухъ варіантахъ нарисованъ на верху аркадъ въ одной часовнѣ, на сѣверномъ берегу Франціи. Онъ также снабженъ соотвѣтствующими діалогами.

Существуетъ третье, наиболѣе интересное описаніе танца Смерти, сдѣланное Полемъ Гюйо. Это уже цѣлый балетъ. Представьте себѣ низкіе своды, украшенные человѣческими костями. Посреди площадка, на которой водруженъ крестъ и виднѣются разрытыя могилы (рис. 38). Такова обстановка предстоящаго зрѣлища.

Появляется актеръ—полумертвецъ, полускелетъ. Онъ громко бьетъ по барабанамъ, привѣшаннымъ къ поясу. За нимъ другой, третій и другіе ему подобные съ разными въ рукахъ инструментами. Это цѣлый оркестръ, окрашенный въ зеленый цвѣтъ. Каждый дудитъ, свиститъ, играетъ безъ разбора. Общая какофонія. Публика, конечно, не чувствуетъ особаго веселья.

Начинается шествіе. Прежде всего появляются наши прародители Адамъ и Ева: въ рукахъ роковое яблоко. Они горько плачутъ и сокрушаются. Передъ ними ангелъ съ огненнымъ мечомъ. Выступаетъ Смерть, верхомъ на клячѣ, съ громадною бритвою въ рукахъ, какъ бы готовая всѣмъ немедленно перерѣзать горло; за нею длинная вереница пляшущихъ смертей-скелетовъ, увлекающихъ за собою живыхъ. Шествіе открываетъ человѣкъ въ черномъ; за нимъ скачетъ трупъ императора въ коронѣ и со скипетромъ. Затѣмъ, снова скелетъ, который тащитъ папу въ полномъ облаченіи. Въ перемежку со

скелетами идутъ короли, графы, герцоги, купцы, священнослужители, куртизанки, придворные шуты, артисты и прочая соціальная лѣстница людей до бѣдняка, еретика и еврея включительно.

Вереница обходитъ кругомъ аркадъ и сплетается въ общій хороводъ. Музыка звучитъ неистово. Публика гогочетъ, хлопаетъ въ ладоши, а хороводъ неудержимо скачетъ, кривляясь и дѣлая странные, рѣзкіе прыжки. Темпъ танцевъ дѣлается быстрѣе; скелеты, обнявшись съ живыми, вертятся до изнеможенія, испуская дикіе, жалобные стоны. Наконецъ, все сливается въ общемъ, адскомъ вихрѣ.

Общій хаосъ останавливаетъ Смерть, выступающая на своей клячѣ. По ея знаку поднимается полъ, символъ могилы, и каждый изъ живыхъ, по приказу Смерти, по очереди падаетъ въ люкъ. Это продолжается до тѣхъ поръ, пока всѣ дѣйствующіе, при смѣхѣ и прибауткахъ зрителей, не гибнутъ въ открытой могилѣ. Смерть торжествуетъ; но ея владычество продолжается не долго. Появляется ангелъ. Онъ обезоруживаетъ Смерть, повергая ее къ своимъ ногамъ. Это апоѳеозъ.

Такое зрѣлище было извѣстно и въ разныхъ мѣстностяхъ Европы подъ именемъ „Торжества Смерти"; оно наглядно изображено живописцемъ на кладбищѣ въ г. Пизѣ. Его скорѣе можно назвать танцемъ мертвецовъ. Вообще на существованіе этого танца имѣются историческія указанія. Между прочимъ, въ безсмертной поэмѣ Сервантеса „Донъ-Кихотъ" встрѣчаетъ труппу актеровъ, въ репертуаръ которыхъ входила піеса, гдѣ чортъ и Смерть были главными дѣйствующими лицами. Утверждаютъ, что пляска Смерти была исполнена въ Парижѣ въ 1422 году въ присутствіи короля Карла VI. По улицамъ столицы Франціи проходила процессія подъ именемъ „Danse macabre". Такія же процессіи устраивались и въ другихъ городахъ.

Имѣется указаніе, что и во Флоренціи въ 1510 году, въ продолженіи нѣсколькихъ ночей, по городу ходилъ костюмированный маскарадъ „Смерти", организованный художникомъ Петромъ Козимо. По улицамъ возили громадныхъ размѣровъ черную колесницу, украшенную бѣлыми крестами, черепами и костями. На козлахъ возсѣдали Ангелъ Смерти, въ образѣ человѣческаго скелета, съ длинной, мѣдной трубой. Посреди помѣщалась „Смерть" съ косою въ рукахъ; у ногъ ея помѣщался рядъ гробовъ, откуда виднѣлись на половину разложившіеся трупы. Спереди и сзади колесницы двигалось множество фигуръ, одѣтыхъ мертвецами, съ факелами въ рукахъ. Играли музыканты, издававшіе мрачные похоронные марши. По временамъ изъ гробовъ на колесницѣ выходили какъ бы воскресшіе мертвецы. Они пѣли „Dolor pianto e peni tenza", выражая скорбь кающихся



Храмъ Св. Маріи въ Берлинѣ.

грѣшниковъ. Процессія эта останавливалась на площади, пѣла „Miserere“, а мертвецы скакали и плясали, щелкая обнаженными челюстями. Надо думать, что этотъ маскарадъ былъ не особенно веселъ и не доставлялъ особаго удовольствія собравшемуся во множествѣ народу.

Кромѣ стѣнной живописи, представленіе о „Пляскѣ Смерти“ сохранилось въ массѣ рѣзанныхъ на деревѣ и на мѣди гравюръ и картинъ, относящихся къ XV и XVI столѣтіямъ. Изъ нихъ наиболѣе интересными и пользующимися популярностью были картины Г. Гольбейна. Его картинѣ „Смерти“ (Imagines mortis) совершенно неосновательно дали названіе „Пляска Смерти“. Эти самостоятельныя произведенія, принадлежащія вымыслу художника, не имѣютъ ничего общаго съ фресковыми изображеніями этого танца. Изъ воспроизведенныхъ гравюръ Люцельбергера (1530 г.) не трудно усмотрѣть, что Гольбеновскій скелетъ, изображающій Смерть на одной картинѣ длинной сюиты его, „большого танца“ совсѣмъ не танцуетъ (рис. 39); въ его фигурахъ нигдѣ не сказывается ни одного ритмичнаго, танцовальнаго движенія. Это не хореграфическія, а чисто драматическія положенія, гдѣ сказался глубокій и горькій юморъ художника. Текстъ къ этимъ рисункамъ сдѣланъ въ послѣдствіи разными нѣмецкими поэтами. Даже въ очень недавнее время поэтъ Бехштейнъ къ рисункамъ Гольбейна написалъ объяснительнаго фантастическаго характера стихи. На ту же тему, Гольбейномъ нарисована цѣлая азбука и сдѣланы изображенія танца Смерти на ножнахъ меча. (Рис. 40).

Конечно, у такой крупной величины, какъ Гольбейнъ, явилась масса подражателей. Кромѣ „Пляски Смерти“ съ ея символическимъ смысломъ, они изображали ее въ разныхъ видахъ, нерѣдко смѣшивая ее съ „Пляской Мертвецовъ“, которую они воспроизводили, пользуясь каждымъ событіемъ въ исторіи человѣчества. Войны, чума, эпидеміи, красная революція и пр. служили и будутъ въ будущемъ служить благодарными мотивами для изображенія торжества Смерти, обхватывающей своимъ страшнымъ дыханіемъ все живущее на землѣ. Даже художникъ Каульбахъ прельстился этимъ мотивомъ и нарисовалъ сюиту со смертью папы, короля, аббата, Гумбольдта, Наполеона.

Слѣдуетъ замѣтить, что сущность стѣнной живописи и рисунковъ позднѣйшаго времени сводится къ одной общей идеѣ: передъ Смертью всѣ люди равны. Нѣтъ







ГОЛЬБЕЙНЪ

(Рис. 39).

различія между высшимъ и низшимъ, богатымъ и бѣднымъ, ученымъ и не ученымъ. Всѣ смертны; но для однихъ смерть является другомъ, проводникомъ въ лучшій міръ; для другихъ же, напротивъ, грознымъ судьею, спутникомъ въ страшную, неизвѣстную вѣчность. Такова основная мысль, проходящая красною нитью черезъ всѣ символическіе рисунки, смыслъ которыхъ заключается въ образномъ изображеніи неизбѣжности смерти, и въ напоминаніи безсмертія души, съ загробною жизнью.

Хотя рисункамъ Гольбейна и многихъ его подражателей совсѣмъ не соотвѣтствуетъ названіе „Пляски Смерти“, но въ силу традиціи и до настоящаго времени всѣмъ рисункамъ, гдѣ дѣйствующимъ лицомъ является во всеоружіи Смерть, придается хореграфическое названіе.

Не одни только поэты, какъ Гете, Кернеръ и другіе, въ своихъ поэмахъ и стихотвореніяхъ пользовались и названіемъ и мотивомъ „Пляски Смерти“. Его использовали и композиторы; въ ихъ произведеніяхъ сказался блескъ музыкальной фантазіи. Гуммель написалъ „Der treue Tod“, Францъ Шубертъ сочинилъ музыку съ діалогомъ, составленнымъ по старинному тексту; характерную музыкальную картину для оркестра сочинилъ Л. Гейдингсфестъ, у котораго правильнымъ, танцовальнымъ ритмомъ музыкально иллюстрировались бесѣды мрачнаго кавалера—Смерти, любезно приглашающаго къ пляскѣ разныхъ живущихъ на землѣ. Особенно же популярна музыка „Danse macabre“, написанная Сенъ-Сансомъ; но эта музыкальная иллюстрація знатоками искусства признается за блестящую, эффектную оркестровую композицію, но не за дѣйствительную иллюстрацію той аллегорической „Пляски Смерти“, начало которой положено въ среднихъ вѣкахъ.

Въ заключеніи остается сказать, что хотя ни пляска Смерти, ни пляска Мертвецовъ не имѣли никакого отношенія къ развитію хореграфическаго искусства, но на нихъ слѣдовало остановиться подробно уже потому, что это явленіе показываетъ, что и въ средніе вѣка духовенство пользовалось танцовальнымъ искусствомъ, какъ хорошимъ средствомъ для нагляднаго представленія разныхъ символическихъ образовъ.



Съ рис. Г. Гольбейна.

(Рис. 40).



VIII.



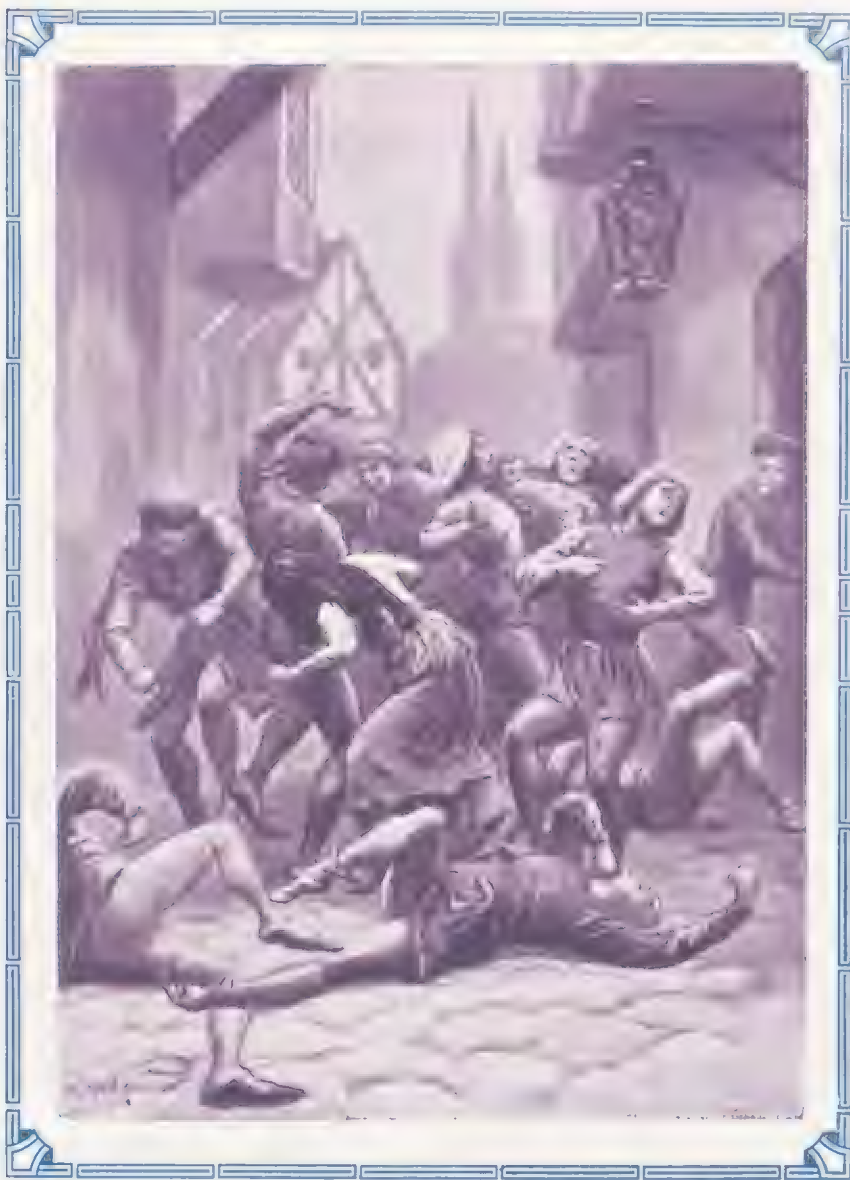
Исторія болѣзни.—Ея заразительность.—Религіозное значеніе.—Средства исцѣленія.—Появленіе болѣзни въ разныхъ мѣстахъ.—Самобичующіе.—Король донъ Педро.—Постыдное шествіе въ Авиньонѣ; пляска прыгуновъ въ Эхтернахѣ. Кликуши.—Тарантизмъ.

Въ ПОЛОВИНѢ XIV столѣтія во всей Европѣ свирѣпствовала азіатская гостья—чума. Страшное бѣдствіе охватило Германію, опустошивъ десятки тысячъ городовъ и селеній. Въ то время, какъ черная смерть, считавшаяся карой Божіей, безпощадно вырывала свои жертвы, у суевѣрнаго народа проявилась болѣзнь, извѣстная подъ названіемъ „плясоваго бѣшенства“. По всей Германіи, а затѣмъ и по Франціи, религіозный демонъ гналъ народныя массы, переходившія изъ города въ городъ. Судорожно кривляясь и прыгая, люди вертѣлись въ неистовой пляскѣ до тѣхъ поръ, пока не падали съ пѣной у рта. Эта пляска дѣйствовала такъ заразительно, что къ пляшущимъ присоединялись новыя толпы, одинаково приходившія въ изступленіе. Этихъ плясуновъ, считавшихъ себя одержимыми злымъ духомъ, называли плясунами Св. Іоанна, потому что они призывали его имя во время пляски, умоляя святого избавить ихъ отъ дьявольскаго навожденія. Только въ послѣдствіи, съ 1418 года, эти кривлянія были названы пляскою св. Витта, потому что больныхъ направляли въ Страсбургъ въ часовню св. Витта, гдѣ духовенство своими молитвами и заклинаніями старалось очистить отъ заразы.

Больные вѣрили, что св. Виттъ можетъ ихъ исцѣлить; вѣрили потому, что объ этомъ святомъ существовало преданіе, будто бы, передъ казнью своею, св. Виттъ молилъ Бога охранить отъ пляски всѣхъ тѣхъ, кто будетъ поститься въ вечеръ того дня, когда его казнили. На эту просьбу будто-бы раздался голосъ съ неба: „Виттъ, ты услышанъ“. Такимъ образомъ, его и стали считать охранителемъ одержимыхъ бѣсомъ.

Имя же св. Іоанна къ плясовому неистовству имѣетъ совершенно другое отношеніе. Какъ было уже говорено, день св. Іоанна съ первыхъ вѣковъ христіанства праздновался сожиганіемъ костровъ, черезъ которые прыгали и скакали, въ увѣренности предохранить

себя отъ всякихъ болѣзней. Въ этотъ день и наканунѣ его не обходилось безъ вакхическихъ плясокъ съ кривляніями. Эти праздники существовали почти у всѣхъ народовъ. Даже и до настоящаго времени, въ христіанской Абиссиніи, св. Іоаннъ считается патрономъ одержимыхъ плясовымъ бѣшенствомъ. Такого рода праздникъ и послужилъ поводомъ къ возникновенію болѣзни, совпавшей съ появленіемъ чумы; возможно также, что чрезмѣрно дикое и разнузданное празднованіе Иванова дня и дало толчекъ къ распространенію бѣшеныхъ неистовствъ, доходившихъ до изступленія, особенно среди недовольнаго и угнетеннаго народа.



(Рис. 41).

Шествіе одержимыхъ этою болѣзнью происходило въ слѣдующемъ порядкѣ: впереди, окруженные толпою любопытныхъ, шли нѣсколько музыкантовъ, за ними съ вѣнками на головахъ слѣдовали одержимые болѣзнью. Они прыгали и плясали неудержимо. Тщетно напрягали усилія, чтобы привести ихъ къ сознанію. Ихъ даже били жестоко, но побои только сильнѣе раздражали несчастныхъ. Съ пѣною у рта, съ налитыми кровью глазами, они приходили въ такое изступленіе, что бились головами объ стѣны, даже кидались въ воду. (Рис. 41).

Были и такіе больные, которымъ представлялись разныя видѣнія. Передъ ихъ глазами будто бы разверзалось небо, гдѣ виднѣлся возсѣдавшій на престолѣ Христосъ съ Богоматерью.

Въ Лимбургской хроникѣ находимъ другой варіантъ этого народнаго бѣдствія. Въ 1374 году, въ Германіи людей разныхъ сословій охватила страсть плясать и бѣситься. Становились другъ противъ друга попарно и нѣсколько часовъ къ ряду плясали на одномъ мѣстѣ, постоянно призывая св. Іоанна. Во время пляски, часто падали, заставляя топтать себя ногами съ цѣлью изгнать сидѣвшаго въ нихъ дьявола. Женщины беременныя для этой же цѣли туго стягивали себѣ животъ. Никто изъ нихъ не могъ равнодушно видѣть краснаго цвѣта, отъ котораго впадали еще въ сильнѣйшее бѣшенство. Въ одномъ Кельнѣ насчитывалось болѣе 500 больныхъ, у которыхъ эта болѣзнь продолжалась 16 недѣль.

Въ „Magnum Chronicum Belgicum“ также приводится разсказъ о странствующей сектѣ плясуновъ, толпою направившейся во Францію. Одержимые дьяволомъ мужчины и

женщины, держась за руки, плясали безостановочно, переходя изъ города въ городъ, изъ дома въ домъ, заходя во всѣ храмы, гдѣ не стѣсняясь кричали, валялись въ судорогахъ, призывая св. Іоанна и требуя, чтобы, во избѣжаніе смерти, ихъ крѣпко вязали полотенцами, при чемъ связанные кричали: крѣпче, св. Іоаннъ, крѣпче!

Только одни заклинанія духовенства и пытки иногда спасали несчастныхъ отъ ужасной болѣзни.

Еще до появленія плясового бѣшенства (1374—1410 гг.) встрѣчались единичные случаи заболѣванія. Въ Эрфуртѣ, въ 1237 году, внезапно собралась толпа изъ сотни мальчиковъ и дѣвочекъ: они безумно скакали и вертѣлись. Не прекращая пляски, вышли изъ города; дошли до стѣнъ Арнштадта, гдѣ наконецъ упали въ изнеможеніи и погрузились въ глубокій сонъ. Настигнувшіе ихъ родители отвезли больныхъ обратно въ Эрфуртъ; но у дѣтей появились судороги и дрожаніе рукъ и ногъ, не прекращавшіяся всю жизнь.



(Рис. 42).

Вообще же, пляска св. Витта объясняется, какъ результатъ появленія чумы. Ее считали наказаніемъ, ниспосланнымъ Богомъ за прегрѣшенія людей. Суевѣрные фанатики полагали, что могутъ избавиться отъ черной смерти только при помощи самоочищенія. Угодное Богу средство для избавленія отъ наважденія дьявола и придумано было въ формѣ бѣшеной пляски.

Только въ XVI столѣтіи болѣзнь стала замѣтно уменьшаться, при чемъ тяжелыя ея формы встрѣчались все рѣже. Заболѣвали преимущественно люди, которые вели сидячій образъ жизни—портные, сапожники. Время отъ времени, больные сходились въ опредѣленныхъ мѣстахъ, гдѣ плясали до полнаго изнеможенія. Бѣшенство лишало больныхъ разума; многіе раздробляли черепъ объ стѣны домовъ. Многіе и послѣ припадка снова присоединялись къ пляшущимъ, кривлялись до истощенія силъ. Замѣтили, что у нѣкоторыхъ больныхъ, бурные припадки вызывали полное исцѣленіе; благодаря такому явленію врачи и власти, зная, что музыка возбуждала и усиливала припадки, приказывали музыкантамъ вмѣшиваться въ толпу пляшущихъ, чтобы рѣзкою и шумною

игрою довести больныхъ до экстаза, переходившаго въ ярость: послѣ полнаго изнеможенія, дѣйствительно наступалъ благодѣтельный кризисъ.

Такимъ припадкамъ, одержимые болѣзнью подвергались ежегодно. Уже съ наступленіемъ іюня, вплоть до праздника св. Іоанна, больные ощущали безпокойство. Они дѣлались мрачными. На нихъ нападалъ страхъ. Они бродили безсознательно и съ нетерпѣніемъ ожидали кануна Иванова дня, въ надеждѣ освободиться отъ мученій во время пляски у алтарей св. Іоанна или св. Витта. И дѣйствительно, больные исцѣлялись... но только на одинъ годъ.

Изъ сказаннаго видно, что опустошивъ едва-ли не половину Европы, чума въ XIV вѣкѣ жестоко потрясла и мозги и нервы оставшихся въ живыхъ. Громадная волна истеріи прошла по всей западной Европѣ. Народъ, въ мрачномъ своемъ суевѣріи, приписывалъ бѣдствіе вселившемуся въ немъ злому духу, потому и старался избавиться отъ него посредствомъ внѣшнихъ импульсовъ, состоявшихъ въ пляскахъ и другихъ возбуждающихъ средствахъ. Эту эпоху можно смѣло назвать вѣкомъ „Плясоманіи", порожденной разстройствомъ нервной системы и вызвавшей массовую истерію и эпилепсію.



Съ фотографіи.
(Рис. 43).

Кромѣ пляски св. Витта народились и другія секты трясуновъ и плясуновъ, изъ которыхъ особенно отличались такъ называемые „самобичующіе" и босоногіе. Съ непокрытыми головами, нестройными толпами бродили они по городамъ и деревнямъ, при чемъ бичевали свое тѣло до крови; доставалось конечно и неповиннымъ встрѣчнымъ, которыхъ хлыстали до безчувствія. Сами же бичующіе въ это время плясали и прыгали съ бѣшеною страстью; срывали съ себя одежды, пѣли, кричали то съ горя, то отъ радости: наконецъ, съ пѣной у рта падали въ изнеможеніи. Эти несчастные невропаты въ пляскѣ и въ своемъ мистическомъ экстазѣ думали совершить актъ, угодный Богу, во славу котораго свои дикіе выкрики перемѣшивали съ духовнымъ пѣніемъ.

Зародившись въ Германіи, это сумасбродство перешло во Францію, Голландію, гдѣ оно преимущественно коснулось женскаго пола. Зараженныя этой болѣзнью полуобнажались и съ вѣнками на головахъ плясали до изступленія. Болѣзнь остановилась передъ Альпами, гдѣ итальянцы положили ей преграду.

Уличныя зрѣлища эти, служившія будто бы для умерщвленія плоти, нашли себѣ подражателей еще въ худшемъ смыслѣ. Такъ, когда король Генрихъ III прибылъ въ Авиньонъ, въ классическій городъ религіозныхъ процессій, духовенство угостило его чрезвычайнымъ бѣгомъ „Самобичующихъ". Въ этихъ непристойныхъ зрѣлищахъ принимала участіе вся знатная молодежь, всюду слѣдовавшая за королемъ. Въ угоду Генриха она изощрялась въ реальной чувственности, прикрытой ложнымъ смиреніемъ. Это зрѣлище такъ плѣнило короля, что онъ всю процессію заставилъ идти изъ Авиньона въ Парижъ, при чемъ въ одеждѣ самобичующихъ лично принималъ участіе въ церемоніи.

Вообще наружное веселье въ эпоху народнаго горя составляло характерную черту въ исторіи среднихъ вѣковъ. Такъ, португальскія лѣтописи утверждаютъ, что король Донъ Педро, носившій до конца дней своихъ трауръ по преждевременно умершей Инесѣ, чувство-

валъ странную, непреодолимую потребность танцовать. Иногда, во время безсонницы, онъ ночью при свѣтѣ факеловъ и при звукѣ трубъ выходилъ на улицу и плясалъ. Изъ сочувствія къ оплакивающему свою потерю королю, народъ отъ трубныхъ звуковъ просыпался и также выходилъ на улицу и начиналъ плясать. Плясали и король и его народъ до тѣхъ поръ, пока измученнаго монарха не уводили домой. (Рис. 42).

Отклики этой пляски сохранились въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Германіи даже до настоящаго времени. Въ Мюнхенѣ, черезъ каждые семь лѣтъ, въ память избавленія отъ чумы происходятъ праздники, гдѣ прыжки и кривлянія играютъ первенствующую роль.

Интересна процессія прыгуновъ, ежегодно совершающая шествіе по небольшому городку Эхтернаху. Описаніе этой процессіи, съ чисто духовнымъ характеромъ и имѣющее несомнѣнное отношеніе къ пляскѣ св. Витта, встрѣчается у многихъ бытописателей. Посредствомъ танцевъ празднуется названный святой, который по преданію будто бы прекратилъ эпизоотію, уничтожавшую животныхъ въ Эхтернахѣ. Оригинально въ этомъ городѣ



(Рис. 44).

совершается паломничество къ гробницѣ Виллиброда. Подъ звуки оркестра изъ громкихъ, мѣдныхъ трубъ, во главѣ по четыре въ рядъ, шествуютъ юноши, съ обнаженною головою и безъ верхней одежды. Держась за руки, они пляшутъ нѣчто въ родѣ польки, три шага впередъ и два назадъ. Картинно описываетъ очевидецъ Максъ Нордау, какъ паломники, танцуя, сходятся группами отъ каждаго прихода съ отдѣльнымъ оркестромъ (Рис. 43). Играютъ тотъ же самый мотивъ, но всѣ на разные темпы, такъ что происходитъ какофонія, отъ которой стонъ стоитъ по всему городу. Точно въ сновидѣніи передъ зрителемъ проходятъ группы, составляющія эту странную процессію. Женщины карлицы, горбатые уроды съ воспламененными лицами, двигаясь впередъ, пляшутъ безостановочно съ выраженіемъ на лицѣ надежды исцѣленія отъ грѣховъ и отъ недуговъ. Даже старухи, ноги и руки которыхъ уже давно утратили гибкость, и тѣ прыгаютъ на подобіе куколъ и издаютъ дикіе звуки; поддерживаемыя своими сосѣдками, нѣсколько женщинъ въ глубокомъ траурѣ ютятся въ группахъ съ трагическимъ, мрачнымъ оттѣнкомъ; бабка, мать и дочь, окутанныя въ черныя одежды, пляшутъ какъ бы безсознательно съ взглядомъ, теряющимся въ пространствѣ.

(Рис. 44). Лица ихъ омрачены глубокимъ горемъ, и контрастъ плясовыхъ движеній съ тягостнымъ выраженіемъ ихъ физіономій невольно вызываетъ на сравненіе отчаяніе паяца въ его шутовской одеждѣ передъ трупомъ только что зарѣзанной имъ невѣрной подруги.

Въ этой странной процессіи, продолжающейся нѣсколько часовъ, участвуютъ до десяти тысячъ народа, собирающагося въ Эхтернахѣ, гдѣ сказывается наглядно самый наивный, духовный мистицизмъ, оригинальнымъ способомъ выражающій блаженство вѣры.

Нельзя не отмѣтить и долго существовавшаго на Руси кликушества во время богослуженій въ православныхъ храмахъ, имѣвшаго несомнѣнное сродство съ средневѣковой пляскою св. Витта. Дикое явленіе это, особенно распространенное среди женщинъ изъ простонародья въ глухихъ мѣстностяхъ Россіи, благодаря не столько свѣту просвѣщенія, сколько полицейскимъ мѣрамъ, изъ году въ годъ утрачиваетъ свой острый характеръ.





ПЛЯСОВОЕ бѣшенство среднихъ вѣковъ нашло себѣ откликъ и въ Италіи, гдѣ оно было извѣстно подъ названіемъ „Тарантизма". Болѣзнь эта, появившись въ Апуліи, быстро распространилась по всей Италіи, гдѣ она длилась въ теченіи нѣсколькихъ вѣковъ; увѣряютъ, что эта болѣзнь возникла отъ укуса тарантула, ядовитаго вида пауковъ, часто встрѣчающагося въ Апуліи. Укушенные тарантуломъ обыкновенно впадали въ мрачное состояніе и какъ будто лишались разсудка. При первыхъ звукахъ излюбленной мелодіи, больные быстро, съ радостью, вскакивали и плясали безъ устали, пока не падали отъ истощенія. Другіе же больные все время рыдали, мучимые страшною тоскою. Во время припадковъ больные прыгали, скакали, увѣряли, что они на небѣ слышатъ голоса и пѣніе гимновъ. Едва же раздавалась какая нибудь музыка, больные начинали судорожно плясать.

Начало „тарантизма" относится къ концу XIV столѣтія. Римское духовенство съ его пышными процессіями, публичными покаяніями и пр. оказало несомнѣнное вліяніе на мрачное настроеніе народныхъ массъ, создавшее благодарную почву для развитія болѣзни. Добавивши къ этому свирѣпствовавшую въ Италіи чуму съ 1347 до 1350 года, дѣлается

понятнымъ крайне напряженное состоянiе народа. Чувства обострялись до крайнихъ предѣловъ, и достаточно было самыхъ незначительныхъ потрясенiй, чтобы вызвать болѣзненныя явленiя, вполнѣ схожiя съ пляскою „св. Витта“.

Укусъ ядовитаго паука или скорѣе страхъ передъ послѣдствiями укуса вызвалъ эту тяжелую форму нервной болѣзни, которая со временемъ сдѣлалась заразительной. При видѣ пляшущихъ, начинали плясать и присутствующiе. Въ началѣ болѣзни мрачные больные увѣряли, что только звуки флейты или цитры могли способствовать исцѣленiю. Подъ звуки музыки, больные медленно открывали глаза, какъ будто оживали, вскакивали и начинали плавно двигаться; потомъ ускоряли темпъ и наконецъ страстно, неистово плясали, пока не падали, покрытые облегчающимъ потомъ. Замѣчательно то обстоятельство, что если музыка прекращалась среди танца, то больные снова впадали въ меланхолiю; въ это время, они полагали, что благодаря музыкѣ и пляскѣ, ядъ тарантула расходился по всему тѣлу и выходилъ черезъ кожу. Наступавшее благотворное утомленiе освобождало ихъ отъ мрачнаго состоянiя духа на нѣкоторое время. Если ничтожные слѣды яда оставались въ крови, то жажда танца повторялась снова даже черезъ годъ. (Рис. 45).



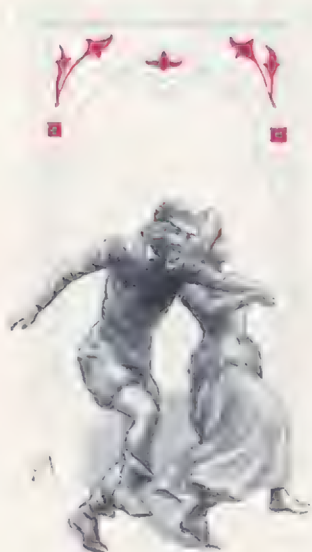
(Рис. 45).

Кстати замѣтимъ, какъ курьезъ, что нашлись нѣкоторые не въ мѣру усердные изслѣдователи, которые удостовѣряютъ, что современный, извѣстный итальянскiй танецъ тарантелла произошелъ отъ описанной болѣзни. Они пошли еще дальше, увѣряя, что больные тарантизмомъ плясали тѣ же самые быстрые темпы, и дѣлали ногами такiя же движенiя, какъ въ тарантеллѣ. Такое мнѣнiе, какъ мало обоснованное, совершенно лишено значенiя, потому что характеръ нацiальныхъ танцевъ зависитъ не отъ внѣшнихъ причинъ, но отъ темперамента народа. Вѣдь испанцевъ никакой ядовитый тарантулъ не жалилъ, а ихъ танецъ „фанданго“ состоитъ даже изъ гораздо болѣе рѣзкихъ и быстрыхъ движенiй, чѣмъ неаполитанская тарантелла. Мнѣнiе это о происхожденiи тарантеллы не заслуживаетъ вѣры еще и потому, что оно исходитъ отъ писателей, объяснявшихъ при этомъ, что „тарантулъ“ это видъ змѣи.





IX.



Гоненія на танцы.—Классификація народныхъ танцевъ.—Форма ихъ.—Танцы цеховыхъ корпорацій.—Танцы мечей.—Танцы съ обручами и гирляндами. Праздники цеховъ.—Ихъ процессіи.—Хороводы, кароли и брапли во Франціи.

По мѣрѣ того, какъ складывалась въ Европѣ культурная жизнь на новыхъ христіанскихъ началахъ, постепенно выдѣлялись у разныхъ народовъ и типичныя черты ихъ танцевъ. Образовавшіяся сословныя перегородки, конечно, вліяли въ значительной степени на характеръ этого рода развлеченія, пустившаго глубокіе корни во всѣхъ слояхъ общества.

Преслѣдованія духовенства, строжайшія постановленія духовныхъ соборовъ, конечно, охлаждали жажду веселья, и хореграфическое искусство, въ смыслѣ своего развитія, переживало весьма невыгодную для него эпоху. Послѣ античнаго блеска оно застыло; несмотря на то, что въ средніе вѣка о Франціи и Германіи говорили, будто въ этихъ странахъ занимаются только одними танцами, хореграфія все таки мало двигалась впередъ. Много вѣковъ прошло до тѣхъ поръ, пока она снова не вышла на торную дорогу и не выработала для себя законовъ пластической красоты и изящества.

Никакіе духовные запреты не дѣйствовали на народъ, который любовно берегъ дорогое и близкое его сердцу искусство. Онъ не переставалъ танцовать втихомолку, сохраняя въ самомъ себѣ зерно необходимаго для него развлеченія, или же плясалъ всенародно, создавая пригодные для его темперамента и сообразные съ его нравами и обычаями хореграфическіе мотивы. Хотя танцовали и при дворахъ и въ высшихъ сферахъ общества, но настоящимъ хранителемъ танца былъ народъ. Объясняется это явленіе очень просто. Пользуясь крайне ограниченною политическою свободою, всѣми притѣсняемый народъ искалъ веселья въ тѣлесныхъ упражненіяхъ. Приходилось худо, крестьянинъ топилъ горе въ винѣ и пляскѣ; жилось весело, онъ развлекалъ себя тѣми же танцами. Благодаря такому отношенію къ жизни, въ средѣ народа возникали разнообразные танцы, большею частью соединенные съ играми и остатками суевѣрныхъ обычаевъ. Эти народ-



ные танцы и послужили въ послѣдствіи основаніемъ для развившихся изъ нихъ придворныхъ и общественныхъ танцевъ.

Нѣкоторые изслѣдователи нашли возможнымъ раздѣлить средневѣковые, народные танцы, по времени, на нѣсколько періодовъ, причемъ каждый изъ нихъ обнималъ по нѣсколько столѣтій. Къ періодамъ до эпохи возрожденія, т. е. до XV вѣка, отнесенъ рядъ танцевъ, которые исполнялись отъ появленія христіанства до рыцарскихъ временъ.

Такую классификацію *народныхъ* танцевъ слѣдуетъ, однако, считать крайне рискованною, потому что никакія историческія ссылки на хроники и лѣтописи не могутъ опредѣлить ни времени зарожденія извѣстнаго танцовальнаго мотива, ни времени его исчезновенія. Это невозможно еще потому, что многіе народные танцы исполняются и теперь въ первобытномъ ихъ видѣ. Со времени же эпохи Возрожденія и даже нѣсколько раньше съ XII вѣка опредѣлились уже извѣстные танцовальные каноны, благодаря которымъ въ развитіи танцовальнаго искусства можно уже обозначить послѣдовательныя эпохи съ строго обозначенными духомъ и направленіемъ хореграфіи.







Изъ разныхъ письменныхъ источниковъ XII и XIII вѣковъ усматривается, что въ это время рѣзко обозначились двѣ категоріи танцевъ, имѣвшихъ одинаковый во всей Европѣ характеръ. Были танцы медленные, „тягучіе", и болѣе быстрые съ прыжками. Танцы съ спокойными темпами считались дворцовыми, придворными, не смотря на то, что ихъ исполнялъ и народъ, собиравшійся повеселиться на вольномъ воздухѣ. Кавалеръ въ Германіи бралъ за руку одну или двухъ дамъ, во Франціи же — всегда одну. Сдержанными шагами съ вытянутымъ





Съ гравюры XV вѣка. Изъ кол. С. Н. Х.
(Рис. 46).

корпусомъ, церемоніально проходилъ онъ съ дамой кругомъ залы. Такое времяпрепровожденіе считалось тогда веселымъ; объ этомъ свидѣтельствуетъ и извѣстный рыцарь Тангейзеръ, всю свою жизнь проводившій въ играхъ и танцахъ съ женщинами. Онъ же въ своихъ стихахъ удостовѣряетъ, что австрійскій герцогъ Фридрихъ, другъ поэтовъ и пѣвцовъ, во время баловъ со скрипкою въ рукахъ лично водилъ длинную цѣпь парныхъ танцоровъ.

Болѣе же оживленные танцы съ прыжками и круговыми движеніями были достояніемъ народа.

Въ восторженныхъ стихахъ германскихъ миннезенгеровъ, до XII вѣка воспѣвалась любовь съ призывомъ праздновать весною возрожденіе природы. Хотя въ этихъ пѣсняхъ и говорится, что въ маѣ мѣсяцѣ и старъ и младъ выходили изъ душныхъ стѣнъ на лоно природы, гдѣ въ тѣни свѣжей зелени весело танцовали, но все таки свойство этихъ танцевъ осталось невыясненнымъ. Упоминаются только названія танцевъ, безъ ихъ объясненія. Очевидно, водили сомкнутыя и разомкнутыя цѣпи танцоровъ и хороводы. Разныя же уклоненія отъ этой формы, а также выдѣленіе изъ цѣпи участвующихъ парныхъ танцовщиковъ обоего пола послѣдовали не раньше XIII вѣка, когда сформировались народные танцы съ типичными особенностями, выразившимися самостоятельно въ каждой данной мѣстности (рис. 46).



Съ др. рукописи.
(Рис. 47).

Извѣстные же только по имени, упоминаемые миннезенгерами „hoppaldei", „firlefei", „tripotei" и другіе танцы интересны только, какъ удостовѣреніе, что народъ танцовать любилъ. Благодаря разнообразію названій, можно также заключить, что поселяне и не рѣдко танцовавшія съ ними другія высшія сословія не ограничивались степенными хороводами, а разнообразили хореграфическіе мотивы и танцовали совмѣстно, а также попарно, какъ и въ позднѣйшія времена.

Считаемъ интереснымъ отмѣтить хранящійся въ Берлинѣ рисунокъ на древней рукописи эпохи миннезенгеровъ (Рис. 47). Разобравши этотъ рисунокъ, одинъ ученый безъ церемоніи рѣшилъ, что въ то время обязательно существовали танцовальныя школы, потому что такія правильно выворотныя ноги, какъ на рисункѣ, могутъ быть только у „обученныхъ". Это рѣшеніе о постановкѣ ногъ „en dehors" чуть-ли не въ XI вѣкѣ, мы отмѣчаемъ, какъ одинъ изъ курьезовъ, часто встрѣчаемыхъ у разныхъ толкователей, желающихъ блеснуть своею будто бы эрудиціей.

Какъ трудно было избавиться отъ рутины, можно судить по тому, что власти, особенно городскія, зорко слѣдили не только за приличіемъ движеній, но даже и за жестами танцоровъ. Такъ напримѣръ, очень извѣстный у нѣмцевъ „Bettlertanz" въ 1580 году былъ саксонскимъ правительствомъ запрещенъ, какъ признанный непристойнымъ. Между тѣмъ, гораздо позднѣе, сдѣлавшись общеупотребительнымъ, онъ исполнялся повсюду. Танецъ этотъ состоялъ изъ очень ординарной, скромной цѣпи паръ, держащихъ другъ друга за руки. Цѣпь двигалась то вправо, то влѣво; затѣмъ, когда цѣпь смыкалась въ кругъ, то на его середину поочереди выходила танцующая пара. Вся же цѣпь дѣлала движенія, сообразуясь съ шедшимъ впереди „запѣвалой". Онъ же былъ и „вожакомъ". Цѣпь двигалась то тихо, то быстро по личному усмотрѣнію „вожака".

Такая форма народныхъ танцевъ считалась излюбленною во всей Европѣ. Существовали только различные варіанты, находившіеся въ зависимости отъ употребляемыхъ во время танцевъ аксессуаровъ, отъ которыхъ большею частью и самый танецъ получалъ названіе. Преимущественно же танцы имѣли характеръ хороводныхъ игръ. Такъ на-

примѣръ, нерѣдко употреблялась кружка съ напиткомъ. Танцоръ дѣлилъ вино съ своей партнершей. Хохотомъ и общимъ весельемъ сопровождался танецъ, во время котораго танцоръ обязанъ былъ проскакать въ цѣпи со стаканомъ вина на головѣ. Бывали такіе ловкачи эквилибристы, которые быстро плясали, не проливши ни одной капли вина изъ поставленной на головѣ посуды (рис. 48).



(Рис. 49).

Изъ описанныхъ разныхъ танцевъ XIV—XVI столѣтій видно, что какъ во Франціи, такъ и въ Германіи народилось множество народныхъ танцевъ, названія которыхъ, соотвѣтствуя аксессуарамъ, походили скорѣе на игры, и нѣкоторые изъ нихъ сопровождались пантомимными дѣйствіями. Это были уже танцы съ нѣкоторымъ внутреннимъ содержаніемъ.

Такимъ образомъ, незамѣтно данъ былъ не маловажный толчокъ въ движеніи хореграфическаго искусства.

Этому движенію въ значительной степени способствовалъ и не одинъ народъ, но и остальные слои населенія. Въ Германіи и преимущественно въ ея вольныхъ городахъ ремесленники сплотились въ общества. Эти типичныя организаціи назывались цехами. Рабочіе, по роду ихъ ремесла, объединились въ цехи и крѣпко засѣли почти во всѣмъ городамъ Германіи. Тутъ цехи учредили свои праздники, во время которыхъ устраивались по городу шествія. (Рис. 49). Страсть къ процессіямъ и танцамъ была особенно замѣтна въ эпоху развитія этихъ средневѣковыхъ сообществъ. Цехи имѣли даже спеціально построенные ими около ратушъ „танцовальные дома". Сюда послѣ торжественныхъ процессій собирались для веселья ремесленники съ ихъ семействами. Каждый цехъ имѣлъ свой праздникъ и въ собственной залѣ танцовальнаго дома пили, играли, пѣли и танцовали, не ограничиваясь одними крестьянскими хороводами.

Излюбленными были у нихъ два танца: съ гирляндами, обручами (Bogentanz) и танецъ мечей. Этотъ послѣдній, какъ пережитокъ античнаго времени, пользовался особеннымъ почетомъ. Объясняется это тѣмъ, что привыкнувши дома, за работой постоянно обращаться съ разнаго рода инструментами, ремесленники привычку эту невольно перенесли и на танцы, гдѣ мечъ или обручъ легко поддавался привычнымъ для нихъ манипуляціямъ.



(Рис. 48).

Особенное расположеніе къ танцу мечей имѣли сапожники и слесаря. Въ Нюрнбергѣ у нихъ была учреждена спеціальная фехтовальная школа, гдѣ ремесленники охотно обучались искусству владѣть ору-
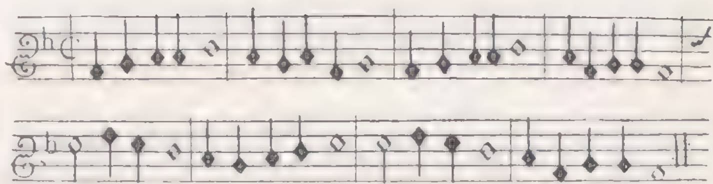


Игры и пляски въ Цвикау въ 1573 г. (Съ старин. грав. Изъ кол. С. Н. Х.).

(Рис. 50).



(Рис. 51).



Изъ оркесографіи Туано Арбо (нач. XVI в.).
(Рис. 52).



(Рис. 53).

жіемъ, чтобы имѣть возможность блеснуть ловкостью при публичномъ исполненіи танца мечей.

Танцы эти поощрялись тѣмъ, что короли, герцоги и вся знать охотно являлись на цеховые праздники, по приглашенію ремесленниковъ. Имѣется указаніе, что уже въ 1350 году мясники и слесаря, въ честь императора Карла устроили въ Нюрнбергѣ блистательный праздникъ, на которомъ былъ исполненъ роскошно обставленный, въ дорогихъ нарядахъ танецъ мечей. Еще болѣе торжественно тотъ же танецъ въ Нюрнбергѣ былъ исполненъ въ 1570 году, въ присутствіи Императора Максимиліана и его супруги.

Особенною ловкостью въ танцѣ мечей прославились башмачные мастера въ Франкфуртѣ на Майнѣ; тутъ происходили общія цеховыя празднества, при чемъ наборщики типографіи исполняли даже небольшія піески съ библейскими сюжетами. Интересны были праздники въ Цвикау. Тутъ въ 1573 году происходили разнообразныя игры и пляски, при чемъ не былъ забытъ и танецъ мечей. (Рис. 50).

Чтобы дать понятіе объ этомъ средневѣковомъ танцѣ, исполнявшемся повсемѣстно не только въ Германіи, но и въ Англіи, Швеціи и другихъ государствахъ, приводимъ описаніе этого танца, исполненнаго въ Бреславлѣ, при принесеніи въ 1620 году присяги Фридрихомъ II.

Выступили тридцать шесть скорняковъ, мастеровъ и учениковъ. Платье ихъ состояло изъ бѣлоснѣжныхъ одѣяній; чулки голубые, башмаки бѣлые: банты поверхъ колѣнъ; голову украшалъ лавровый вѣнокъ. Съ барабаннымъ боемъ и музыкой шествовали танцовщики-бойцы; за руководителемъ шли три мальчика съ скипетромъ въ рукахъ. За ними еще три юноши съ парадными и фехтовальнымъ мечами. За каждой парой шедшихъ рядами ремесленниковъ шли по два мальчика съ деревяннымъ, украшеннымъ ризою обручемъ, расписаннымъ голубыми и бѣлыми полосами. По обѣимъ сторонамъ процессіи



Съ фотографіи.
(Рис. 54).

торжественно шествовали четыре тѣлохранителя съ вызолоченными бердышами въ рукахъ. Послѣ привѣтствія присутствовавшему королю, ремесленники приступали къ исполненію танца. Быстро сомкнулись цеховые въ кругъ и съ удивительною ловкостью продѣлали цѣлый рядъ чисто воинскихъ эволюцій, послѣ чего состоялось цѣлое представленіе, въ которомъ танцовщики, каждый въ отдѣльности или группами, показывали свою удивительную ловкость. Такъ, одинъ, очевидно опытный боецъ сшибъ по очереди по одной монетѣ съ головы поставленныхъ на колѣни трехъ мальчиковъ. Другой прыгалъ между воткнутыми въ землю мечами, изображавшими разнообразныя фигуры; между прочимъ не забыта была и извѣстная въ древнія времена фигура традиціонной „розы“. Затѣмъ, скакали и прыгали; фехтовали на мечахъ, измышляя разнообразныя формы боевъ съ плясками. Вечеромъ цеховая корпорація исполняла тотъ же танецъ, но только съ добавленіемъ къ костюму освѣщенныхъ фонарей, прикрѣпленныхъ къ головамъ участвующихъ. Въ такомъ видѣ, прыгали и веселились всю ночь.

И во Франціи, танецъ мечей былъ извѣстенъ въ эту эпоху; но у французовъ онъ имѣлъ совсѣмъ другой характеръ. Каноникъ Туано Арбо, въ своей оркесографіи (XV и



Праздникъ слесарей въ Нюрнбергѣ. Съ др. гравюры.
(Рис. 55).

XVI в.) называетъ его танцемъ „буффоновъ“, которые нѣсколькими парами продѣлывали разныя эволюціи съ мечами. По словамъ каноника, это былъ сколокъ съ воинственнаго танца римскихъ Саліевъ, служителей Марса. (Рис. 51, 52, 53).

Въ этомъ хореграфическомъ бою, рубили мечами не какъ попало, а по правиламъ фехтовальнаго искусства, а также и по опредѣленнымъ темпамъ съ подъемомъ то правой, то лѣвой ноги.

Не подлежитъ сомнѣнію, что распространенный среди германскихъ цеховыхъ танецъ съ обручами и гирляндами (Schäfflertanz) не былъ самостоятельнымъ, а составлялъ только варіантъ танца мечей. Встрѣчаемыя у разныхъ писателей описанія этого танца совершенно соотвѣтствуютъ танцу мечей. Продѣлывались тѣ же фигуры, производились тѣ же движенія, съ тою только разницею, что аксессуары участвующихъ состояли изъ обручей, прутьевъ, флаговъ и пр. вмѣсто мечей или другаго остраго оружія. И въ этомъ танцѣ во главѣ находился всегда руководитель,—„король“, который, подобно современнымъ на балахъ дирижерамъ, распоряжался музыкой, указывая на размѣры движеній танцоровъ. При исполненіи требовалось умѣніе управлять аксесуарами, поэтому мало обращалось

вниманія на движенія ногъ. Для такихъ танцевъ хореграфическая школа была излишня; не смотря однако на отсутствіе предусмотрѣнныхъ „па", названные танцы все таки оказали хореграфіи нѣкоторую услугу. Изъ ихъ варіантовъ создались многіе другіе танцы, сдѣлавшіеся въ послѣдствіи національными. Танцы съ обручами и гирляндами были какъ бы продолженіемъ античныхъ танцевъ, гдѣ видную роль играли цвѣты и вѣнки; они въ средневѣковье служили также и для религіозныхъ цѣлей. Духовенство прибѣгало даже къ танцамъ такого рода для пропаганды христіанской вѣры у дикихъ народовъ. Въ древнемъ Нюрнбергскомъ изданіи XV вѣка мы нашли описаніе одного танца, который отцы іезуиты заставляли танцовать въ Индіи для распространенія католической вѣры. Танцовали мальчики съ вѣнками и гирляндами; послѣ танцевъ они постепенно складывали вѣнки въ кучу, откуда выросталъ громадный тюльпанъ, изъ котораго выступало изображеніе Богоматери съ младенцемъ Іисусомъ. Послѣ этого, мальчики совершали разнообразныя эволюціи, подобныя тѣмъ, которыя производились цеховыми въ Германіи.



Нюрнбергскія увеселенія. Съ стар. грав. Изъ колл. С. Н. Х.
(Рис. 56).

Танецъ съ обручами и до сихъ поръ сохранилъ свое историческое значеніе въ Мюнхенѣ, гдѣ бондарный цехъ считается самымъ старѣйшимъ во всей Германіи. Этотъ цехъ съ XIII вѣка имѣлъ ему присвоенные танцы. Когда въ 1350 году чума вырвала массу жертвъ въ Мюнхенѣ и навела отчаяніе на весь городъ, то цехъ бондарей, для развлеченія впавшихъ въ уныніе жителей, началъ публично на улицахъ исполнять свои танцы. Въ память того, что это развлеченіе принесло дѣйствительную пользу, цехъ получилъ привиллегію исполнять свои танцы на мюнхенскихъ улицахъ одинъ разъ черезъ каждые семь лѣтъ. И до настоящаго времени этотъ цеховой праздникъ повторяется неукоснительно черезъ каждое семилѣтіе. Оригиналенъ сохранившійся исполняемый и до сихъ поръ танецъ съ стаканомъ вина на головѣ. Получаетъ призъ тотъ, кто, танцуя, не прольетъ ни одной капли жидкости. Самый же танецъ походитъ на „контрдансъ". Сначала его исполняютъ передъ королевскимъ дворцомъ, затѣмъ передъ домами министровъ и другихъ знатныхъ лицъ. Подъ конецъ, обручи съ гирляндами ломаются на куски, которые разбрасываются народу, жадно хватающему высохшіе цвѣты. Этотъ своеобразный танецъ едва-ли не единственный во всей Европѣ, сохранившійся до сихъ поръ въ своей первобытной простотѣ, какъ наглядный, живой, движущійся памятникъ XIII вѣка. (Рис. 54).

Праздники цеховыхъ корпорацій пріобрѣли себѣ извѣстность благодаря дѣйствительно оригинальнымъ по городу шествіямъ, любоваться которыми собирался весь городъ. Прилагаемый рисунокъ (рис. 55) даетъ понятіе о кузнечномъ цехѣ въ 1688 году. Аналогичны были процессіи съ хороводными танцами, устраиваемыя и другими обществами. Изъ всѣхъ германскихъ городовъ Нюрнбергъ и Мюнхенъ и прирейнскія поселенія сла-

вились своими празднествами и любовью къ публичнымъ танцамъ. Объ этомъ свидѣтельствуютъ мѣстныя хроники, старинныя гравюры и рисунки, увѣковѣчившіе эти нѣмецкія увеселенія (рис. 56).

Городъ Мюнхенъ, въ этомъ отношеніи, не отставалъ отъ своего сосѣда Нюрнберга. И въ немъ была въ сильной степени развита страсть къ развлеченіямъ. Въ домахъ богатыхъ гражданъ устраивались спеціальные вечера. Исполняли его преимущественно бывшіе въ то время модные прогулочные, „променадные" танцы, перенесенные очевидно изъ Италіи и Франціи. Не смотря, однако, на такую склонность къ танцамъ, для развитія хореграфическаго искусства Германія не оказала никакихъ услугъ. Да и не могла ихъ оказать страна, гдѣ, по словамъ Тэна, всѣ искусства вообще не могли процвѣтать, благодаря тому, что во всѣхъ ея отрасляхъ, нѣмцы преслѣдовали исключительно либо религіозныя, либо гуманитарныя идеи, т. е. такого рода представленія, которыя въ средневѣковье ускользали изъ области хореграфіи.

Незамѣтно сливались сословія, и рѣзко отмежевавшіе себя ремесленники постепенно утрачивали свой сословный характеръ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, прекратились и отжившія свой вѣкъ оригинальныя празднества. Но нѣмцы все таки не могли разстаться съ традиціонными сообществами, которыя приспособлялись къ подходящимъ случаямъ. Они устраивали имѣвшія только другой характеръ такія же уличныя шествія со значками, съ пѣніемъ и танцами. Вообще процессіи очевидно въ крови у германской рассы, потому что и въ настоящее время, во всѣхъ городахъ и деревняхъ можно наблюдать шумныя по улицамъ шествія во время праздниковъ; маршируютъ разныя гимнастическія, пѣвческія и другія общества, которыя большею частью преслѣдуютъ задачи тѣлеснаго развитія, стараясь совмѣстить пріятное съ полезнымъ.



Въ ИСТОРІИ общественной жизни Европы, Германія, Франція и Италія стояли во главѣ остальныхъ государствъ; поэтому все, что касается этихъ странъ, особенно по отношенію развитія танцовальнаго искусства, безошибочно можетъ быть отнесено и къ другимъ государствамъ. Въ виду этого, полагаемъ достаточнымъ свѣдѣнія о ранней средневѣковой эпохѣ ограничить описаніемъ одних только наиболѣе популярныхъ во Франціи формъ, принятыхъ въ народныхъ танцахъ.

По своей натурѣ склонный къ развлеченіямъ, всегда жизнерадостный французъ, подобно германцу, любилъ танцы, какъ необходимый спутникъ праздниковъ и какъ развлеченіе въ часы отдыха и досуга. Никакіе грозные запреты, шедшіе изъ Рима, никакія анаѳемы духовныхъ соборовъ не могли поколебать страсти французовъ къ ихъ веселому развлеченію. Средніе вѣка, дѣйствительно, можно считать цвѣтущею эпохою танцевъ во

всей Европѣ, особенно въ Германіи и во Франціи. Независимо танцевъ съ религіознымъ оттѣнкомъ, какъ въ храмахъ, такъ и во время процессій, о чемъ уже было говорено, народъ любилъ веселиться и у себя дома. Въ теченіи всего года праздники съ неизмѣнными танцами чередовались одинъ за другимъ. По словамъ историковъ, казалось, что Франція занимается только одними танцами.

Кромѣ танцевъ съ мистическимъ оттѣнкомъ, начиная съ XII вѣка, во Франціи танцовали воспѣтые въ разныхъ пѣсняхъ „Les caroles". Это была та же первобытная форма танцевъ, то есть цѣпь танцоровъ, водившихъ то сомкнутые, то разомкнутые хороводы. Держась за руки, то медленно, то быстро припрыгивая, двигались мужчины совмѣстно съ женщинами. Впереди всегда шелъ запѣвало. Припѣвъ его пѣсни подхватывалъ хоръ танцоровъ, постоянно слѣдовавшихъ за своимъ передовымъ вожакомъ. „Кароли" были обязательнымъ дессертомъ и послѣ каждой пирушки. Мужчины и женщины брались за руки и начинали плясать въ тактъ скромной музыки.

Трубадуры, также какъ и германскіе миннезенгеры, приводятъ въ своихъ пѣсняхъ много названій танцевъ; но подробностей ни одного изъ нихъ они не описали, считая это вѣроятно излишнимъ, такъ какъ они постоянно видѣли подобные танцы передъ своими глазами, полагая, что они всѣмъ извѣстны.

Въ то же время танцовали, сдѣлавшіеся популярными, образовавшіеся изъ „каролей" бранли („branles"). То были тѣ же хороводы, извѣстные только подъ различными названіями. Впрочемъ бранли были также парные или въ нѣсколько паръ, медленные, или веселые. По замѣчанію современниковъ, „веселымъ" бранль назывался потому, что одна нога участвующаго казалась всегда на воздухѣ, изъ чего можно заключить, что темпъ бранля состоялъ въ томъ, чтобы въ тактъ двигаться впередъ, перепрыгивая съ ноги на ногу, причемъ одна нога оставалась въ полусогнутомъ видѣ, какъ будто дѣлала паузу. Всѣ участвующіе большею частью пѣли при исполненіи бранлей. Этотъ распространенный родъ танцевъ исполнялся очень разнообразно, а потому имѣлъ много названій. Наиболѣе извѣстны бранли: простой, веселый, прачекъ, башмачниковъ, гусей, лошадей, съ факелами и пр. Всѣ они были на одинъ ладъ, съ разными только варіантами. То подражали движеніямъ разныхъ животныхъ, то хлопали въ ладоши, подражая прачкамъ, стирающимъ бѣлье, и проч. Подробности о бранлѣ, объ этой основной танцовальной формѣ средневѣковья будутъ изложены при описаніи техники танцевъ того времени.



Съ гравюры XVI вѣка.
(Рис. 57).

Въ высшихъ слояхъ общества, начиная съ XIII вѣка, любимыми развлеченіями были такъ называемые средневѣковые „entremets", то есть разныя короткія сценки, и преимущественно танцы чисто народнаго характера, безъ которыхъ не обходился ни одинъ парадный обѣдъ при дворахъ. (Рис. 57). Эти развлеченія были особенно разно-

образцы при французскомъ дворѣ, начиная съ XIII вѣка. Во время пиршествъ разыгрывались небольшія пьески и исполнялись немудрые танцы; въ нихъ заключался зародышъ будущихъ сценическихъ придворныхъ представленій, въ которыхъ удѣлялось почетное мѣсто и хореграфическому искусству. (Рис. 58). Средневѣковыя пиршественныя развлеченія, очевидно перенятыя у древняго Рима, преемственно дошли и до нашего времени. Приняли они только новую форму. Во время обѣдовъ и теперь исполняются вокальные и инструментальные концерты. На вечерніе же рауты (за плату конечно) приглашаются также и балетные артисты.



Съ гравюры XV вѣка.
(Рис. 58).

Вообще всѣ средневѣковые танцы носили крайне незатѣйливый характеръ. Народъ развлекался очень просто, смыкаясь постоянно въ веселые хороводы. Попытки ввести парные танцы долго не удавались, особенно въ Германіи, гдѣ они преслѣдовались. Танцующіе даже нерѣдко подвергались штрафу. О танцахъ въ двѣ пары упоминается только начиная съ XV вѣка; такіе парные танцы отличались другъ отъ друга тѣмъ, что нерѣдко каждый изъ танцующихъ продѣлывалъ свои „па" отдѣльно отъ партнера.

На средневѣковые, народные танцы обращается особое вниманіе потому, что они представляли собою то зерно, изъ котораго въ послѣдствіи развились всѣ благородные, придворные танцы XVI и позднѣйшихъ вѣковъ, изъ которыхъ въ свою очередь образовалась классическая хореграфія, составившая главную основу нарождавшагося балета.



Съ гравюры XV вѣка.



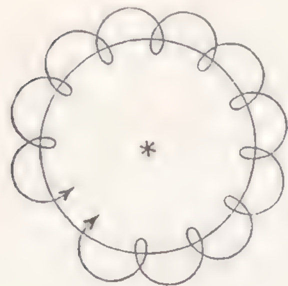
X.

Танцы средняго сословія.—Танцы на балу въ Берлинѣ.—Танецъ съ факелами.—Его значеніе.—Турниры.—Празднества и танцы во время турнировъ. Маскарады.—Несчастный случай на балу у герцогини Беррійской.—Балетъ „пламенныхъ“. — Уличныя шествія и маскарады въ Германіи. — Значеніе маскарадовъ.



ПАРАЛЛЕЛЬНО съ танцами низшихъ сословій, этотъ родъ развлеченій былъ въ почетѣ и у средняго класса населенія, состоявшаго въ Германіи изъ родовитыхъ гражданъ и именитыхъ купцовъ. Особенно любимы были танцы въ Аугсбургѣ, Нюрнбергѣ, Ульмѣ и другихъ городахъ Швабіи. Не даромъ въ то время сложилось убѣжденіе, что нигдѣ въ Германіи не умѣютъ такъ веселиться, какъ въ Швабіи. Особеннымъ блескомъ отличалась танцовальная зала въ Аугсбургѣ, куда граждане собирались для веселаго препровожденія времени. Тутъ появлялись нерѣдко и костюмированныя группы танцоровъ, но всегда безъ масокъ. Приличіе и порядокъ соблюдались образцовые. Мѣстныя хроники переполнены описаніемъ разныхъ праздниковъ съ танцами, исполняемыми въ присутствіи королей, герцоговъ, князей и ихъ семействъ. Что именно и какимъ образомъ танцовали, рѣдко гдѣ упоминается. Остается только догадываться. Доподлинно извѣстно только, что средній кругъ общества перенялъ много веселыхъ темповъ у народа, и въ то же время старался подражать двору, исполняя такъ называемые медленные танцы, „безъ подъема ногъ“. Но такія степенныя движенія не всегда согласовались со вкусомъ общества. Медленные темпы—марши не могли приводить его въ веселое настроеніе, не смотря даже на то, что заключительный „поцѣлуй“ составлялъ въ Германіи почти всегда необходимую принадлежность чопорныхъ, салонныхъ танцевъ.

Долго однако сохранились заимствованные отъ двора извѣстный по воспроизведеннымъ нами рисункамъ свадебный танецъ, а также и танецъ съ факеломъ. Но общество не могло удовлетвориться, не имѣвшими никакихъ опредѣленныхъ „па", парными хожденіями по заламъ, и переиначивало темпы на свой болѣе веселый ладъ. Кавалеры, не смотря на строгія запрещенія, стали обнимать своихъ дамъ и хотя не дерзали еще дѣлать быстрыхъ и рѣзкихъ съ ними движеній, но начали плавно кружиться, благодаря чему самъ собою создался танецъ, прозванный „Dreher", отъ слова вертѣть, кружиться.



(Рис. 59).

Такимъ образомъ, изъ медленнаго танца уже въ гораздо позднѣйшее время образовался сначала „Dreher", къ которому въ послѣдствіи примѣнили аналогичное съ понятіемъ „вертѣться"—слово „вальсировать" (Walzen). Въ точности же „Walz" означаетъ вертѣть какое-либо тѣло вокругъ его оси и затѣмъ двигаться послѣдовательно въ такомъ же вертящемся положеніи (рис. 59). Это двойное движеніе походитъ на движеніе земли вокругъ своей оси и въ то же время вокругъ солнца.

Мѣсторожденіемъ вальса, получившаго быстрое распространеніе не только въ Германіи, но и по всему свѣту, считаютъ Швабію; но происхожденіе его имѣетъ различныя, даже противорѣчащія другъ другу толкованія. Объ этомъ подробно будетъ сказано при описаніи народныхъ танцевъ въ Германіи.

Изъ гравюръ XVI вѣка (рис. 60) видно, что въ это время и въ народѣ существовали парные танцы. Пары вертѣлись, хотя и не особенно правильно и регулярно, но въ движеніяхъ таился уже зародышъ будущаго всемірно извѣстнаго „вальса".

Многіе изслѣдователи находятъ, что ранніе средневѣковые, салонные танцы были очень однообразны. Такое мнѣніе, однако, едва-ли основательно. Имѣются достовѣрныя свѣдѣнія, что кромѣ танца съ факелами, нѣмцы на балахъ исполняли много другихъ танцевъ, въ настоящее время совершенно забытыхъ. Такъ, въ 1404 году, въ Берлинской ратушѣ въ честь одного извѣстнаго рыцаря былъ данъ продолжавшійся всю ночь блистательный балъ, по окончаніи котораго кавалеры съ пѣснями и фонарями въ рукахъ провожали своихъ дамъ до дому. Хроникеръ того времени довольно подроб-



Съ стар. гравюры. Изъ кол. С. Н. Х.
(Рис. 60).

но описалъ исполненные на этомъ праздникѣ бывшіе тогда въ модѣ танцы. Исполняли продолжительный танецъ двѣнадцати мѣсяцевъ, при участіи двѣнадцати паръ кавалеровъ съ дамами. Посредствомъ разнообразныхъ движеній и эволюцій, пары эти символически изображали движенія земли и фазисы луны. По числу четырехъ временъ года, они группировались въ четыре колонны и производили круговыя движенія. Этотъ новѣйшей формаціи астрономическій танецъ заканчивался тѣмъ, что присутствующіе, все время хлопавшіе въ ладоши, подавали другъ другу руки и смыкались въ общемъ, веселомъ хороводѣ.

На этомъ же балу танцовали очень распространенный въ то время юмористическій танецъ Смерти, не имѣвшій однако ничего общаго съ этою пляскою, изображенною на рисункахъ въ разныхъ храмахъ и кладбищахъ Европы. Танецъ состоялъ въ томъ, что одинъ изъ участвующихъ, по жребію, ложился на полъ, притворившись мертвымъ. Дамы танцовали и прыгали кругомъ мнимаго покойника и подъ конецъ каждая, какъ бы прощаясь съ мертвымъ, обязана была его поцѣловать; а умершій не смѣлъ пошевельнуться, иначе его лишали поцѣлуя и тогда онъ уступалъ мѣсто другому. Послѣ церемоніи поцѣлуя, покойникъ воскресалъ и вмѣстѣ со всѣмъ обществомъ принималъ участіе въ неизмѣнномъ хороводѣ.

Кромѣ того, на этомъ балу танцовали извѣстный уже въ то время парный танецъ „Dreher", плавныя круговыя движенія котораго, какъ мы говорили, положили начало вальсу.

Завершился балъ танцемъ „Schmoller", который заключался въ томъ, что участвующіе становились другъ къ другу спинами и съ выраженіемъ горя отъ предстоящей разлуки расходились по домамъ.

Этимъ танцемъ заканчивались всѣ вообще праздники, какъ свадебные, такъ и даваемые по разнымъ случаямъ.

Въ одной рукописной хроникѣ XIV вѣка, кромѣ переименованныхъ танцевъ, бывшихъ въ употребленіи у средняго сословія, перечислены еще: „польскій танецъ", танецъ съ кабріолями, голубиный, шмоллеръ. Позднѣйшіе изслѣдователи сдѣлали даже опыты подробно описать сущность этихъ танцевъ, но попытки эти не имѣютъ ни малѣйшей цѣнности. Это однѣ догадки.

Изъ приведенныхъ описаній имѣетъ значеніе только то, что танцы эти были уже соединены съ нѣкоторыми пантомимными дѣйствіями, служившими какъ бы преддверіемъ для будущаго балета, который въ послѣдующіе вѣка ожидала блестящая будущность.





Переходя къ такъ называемымъ придворнымъ танцамъ во Франціи, Италіи и Германіи, можно считать, что начало этимъ танцамъ положено въ XII вѣкѣ, когда высшее сословіе начало пренебрегать народными танцами, почти всегда объединенными съ мѣстными, деревенскими обычаями. Въ то время, въ дворцовыхъ залахъ введены были небольшіе оркестры, ограниченные впрочемъ извѣстнымъ числомъ музыкантовъ и подъ звуки этой скромной музыки вошли въ моду разные танцы съ медленными темпами.

Во Франціи—Лотарингія, а въ Германіи—Тюрингенскій дворъ считались центромъ изысканной придворной жизни. Они давали тонъ всѣмъ остальнымъ дворамъ. Тутъ въ XII и XIII вѣкахъ зарождались новыя моды и новые танцы, получавшіе окраску, очевидно заимствованную отъ сосѣдей парижанъ, гдѣ тоже съ XIII вѣка давались балы и развивалась страсть къ танцамъ. Танцы того времени ограничивались тѣмъ, что кавалеры вели дамъ за руку, причемъ кавалеры дозволяли себѣ нѣкоторыя незамѣтныя для глазъ вольности. Пожимали руку, какъ бы нечаянно наступали на шлейфъ и проч.

Для потомства сохранились одни только названія придворныхъ танцевъ того времени. Извѣстные только по имени разные „Wanaldei", „Firgamdray" и др. до сихъ поръ не разъяснены. Усматривается только, что длинною цѣпью танцовавшихъ паръ всегда руководила шедшая впереди пара, составлявшая разнообразныя сплетенія.

Такіе танцы почти безъ измѣненій исполнялись въ длинный періодъ рыцарскихъ турнировъ.

Турниры, съ рыцарствомъ во главѣ, вездѣ имѣли одинаковую организацію, потому и всюду во время турнировъ происходили празднества съ одинаковымъ характеромъ. Въ эти времена, въ высшихъ сферахъ, хореграфическое искусство, особенно въ Германіи, было въ полномъ пренебреженіи. Нѣкоторые короли относились къ нему крайне неблагопріятно. Императоръ Фридрихъ громогласно заявлялъ, что онъ готовъ скорѣе заболѣть лихорадкою, чѣмъ пріобрѣсти любовь къ танцамъ.

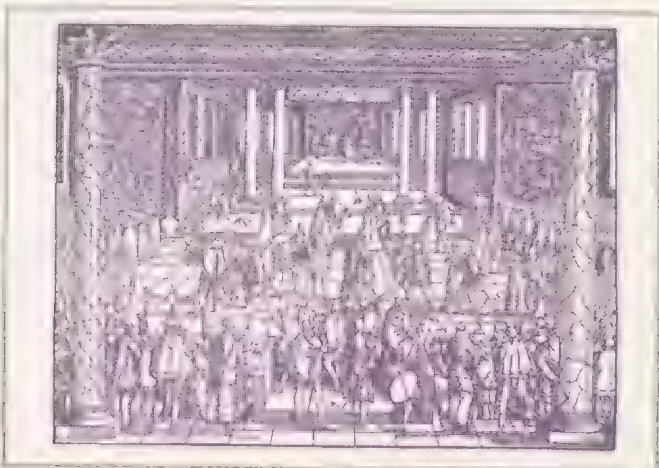
Впрочемъ, благородному сословію было въ то время не до танцевъ. Рыцарство всецѣло было поглощено приготовленіемъ къ предстоящимъ турнирамъ; не только кавалеры, но и дамы относились къ танцамъ довольно равнодушно. Дамамъ предоставлена была привиллегія раздавать призы побѣдителямъ, потому онѣ зорко слѣдили за ходомъ боевъ, нерѣдко кончавшихся кровопролитіемъ. Нервы прекраснаго пола притуплялись настолько, что ему и въ голову не приходило изученіе красивыхъ формъ хореграфическаго искусства. Независимо этого, въ томъ же вѣкѣ считалось непристойнымъ, чтобы женщина дѣлала какія-либо быстрыя движенія; а безъ нихъ всякій танецъ терялъ свой смыслъ. Да и движенія такого рода были почти невозможны. На сколько удобны были для танцевъ мужскія одежды, на столько тяжелы были дамскія платья со шлейфами, мѣшавшими производить оживленныя движенія ногами.

Благодаря такимъ чисто внѣшнимъ неудобствамъ, придворные танцы ограничивались очень медленными движеніями. Общеупотребительнымъ во времена турнировъ по всей Европѣ былъ „*танецъ съ факелами*". Очень древній танецъ этотъ почти обязательно исполнялся и при брачныхъ церемоніяхъ. Впереди обыкновенно шли кавалеры съ зажженными факелами, а за ними слѣдовали приглашенные; такимъ образомъ и во время свадебъ двигалась процессія съ новобрачными. Шли попарно медленными шагами; тѣмъ и ограничивались эти такъ называемые танцы, имѣвшіе отчасти символическое значеніе, и вѣроятно перешедшіе отъ римлянъ и грековъ. Зажженный факелъ составлялъ атрибутъ

Гименея, который какъ будто мысленно, аллегорически, послѣ бракосочетанія провожалъ новобрачныхъ до ихъ новаго жилища.

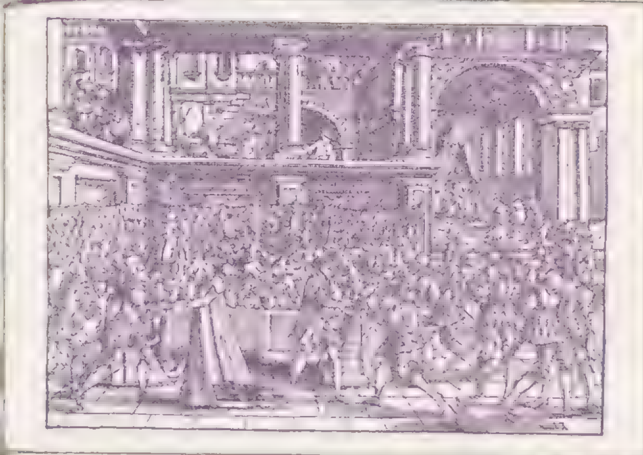
Оригинальны были прелюдіи къ средневѣковымъ „факельнымъ“ танцамъ. Какъ только всѣ танцоры были въ полномъ сборѣ, то музыканты начинали „выдувать“, т. е. трубить; затѣмъ выходилъ глашатай, объявлявшій, что „сейчасъ начнутъ танцовать князья“. Церемоніймейстеры того времени дѣлали это съ цѣлью, чтобы присутствующіе разступились и не мѣшали высокопоставленнымъ танцорамъ.

Блестящи были празднества послѣ турнировъ въ Франкфуртѣ на Майнѣ и на нихъ исполнялся только одинъ „факельный“ танецъ, который, надо полагать, не вноситъ особаго оживленія въ общество. Этому, конечно, способствовала и тягучая музыка, спеціально приноровленная для подобныхъ церемоніальныхъ шествій. (Рис. 61, 62).





Придворныя празднества и факельные танцы во время турнировъ. Франкфуртъ 1566. Совр. грав. Аммана. (Рис. 61).



Придворныя празднества и факельные танцы во время турнировъ. Франкфуртъ 1566. Совр. гравюра Аммана. (Рис. 62).

Такіе праздничные танцы были извѣстны въ самый ранній періодъ средневѣковья не только во Франціи и Германіи, но и въ Италіи, что усматривается изъ ряда фресокъ, написанныхъ въ Неаполѣ художникомъ Джіотто (род. 1276 г.). Одну изъ этихъ фресокъ можно и теперь видѣть въ маленькомъ неаполитанскомъ храмѣ „Incarnata“. На заднемъ планѣ, посреди, стоитъ княжеская пара. Избранъ моментъ, когда женихъ намѣревается надѣть невѣстѣ обручальное кольцо, а священникъ соединяетъ руки брачущихся. Позади нѣсколько музыкантовъ съ веселымъ гобоистомъ на первомъ планѣ. Тутъ же кавалеры и дамы скромно шествуютъ, держась за руки.

Не менѣе вѣскимъ доказательствомъ древности свадебныхъ танцевъ служитъ эпизодъ изъ романическаго эпоса миннезенгера Готфрида Страсбургскаго. Изъ сказанія о Тристанѣ и Изольдѣ видно, что во время танцевъ этой пары вошелъ священникъ въ полномъ облаченіи. Присутствовавшіе составили кругъ и посреди его было совершено бракосочетаніе, послѣ котораго „свадебный танецъ продолжался".

И до настоящаго времени танецъ съ факелами исполняется при германскихъ дворахъ. Не далѣе какъ въ 1913 году въ берлинскомъ дворцѣ этотъ традиціонный танецъ, то есть торжественное шествіе съ факелами было совершено при бракосочетаніи дочери Императора Вильгельма.

Танецъ съ факелами съ разными, вѣроятно, варіантами сдѣлался едва-ли не единственнымъ видомъ хореграфіи, исполнявшимся на празднествахъ послѣ турнировъ.

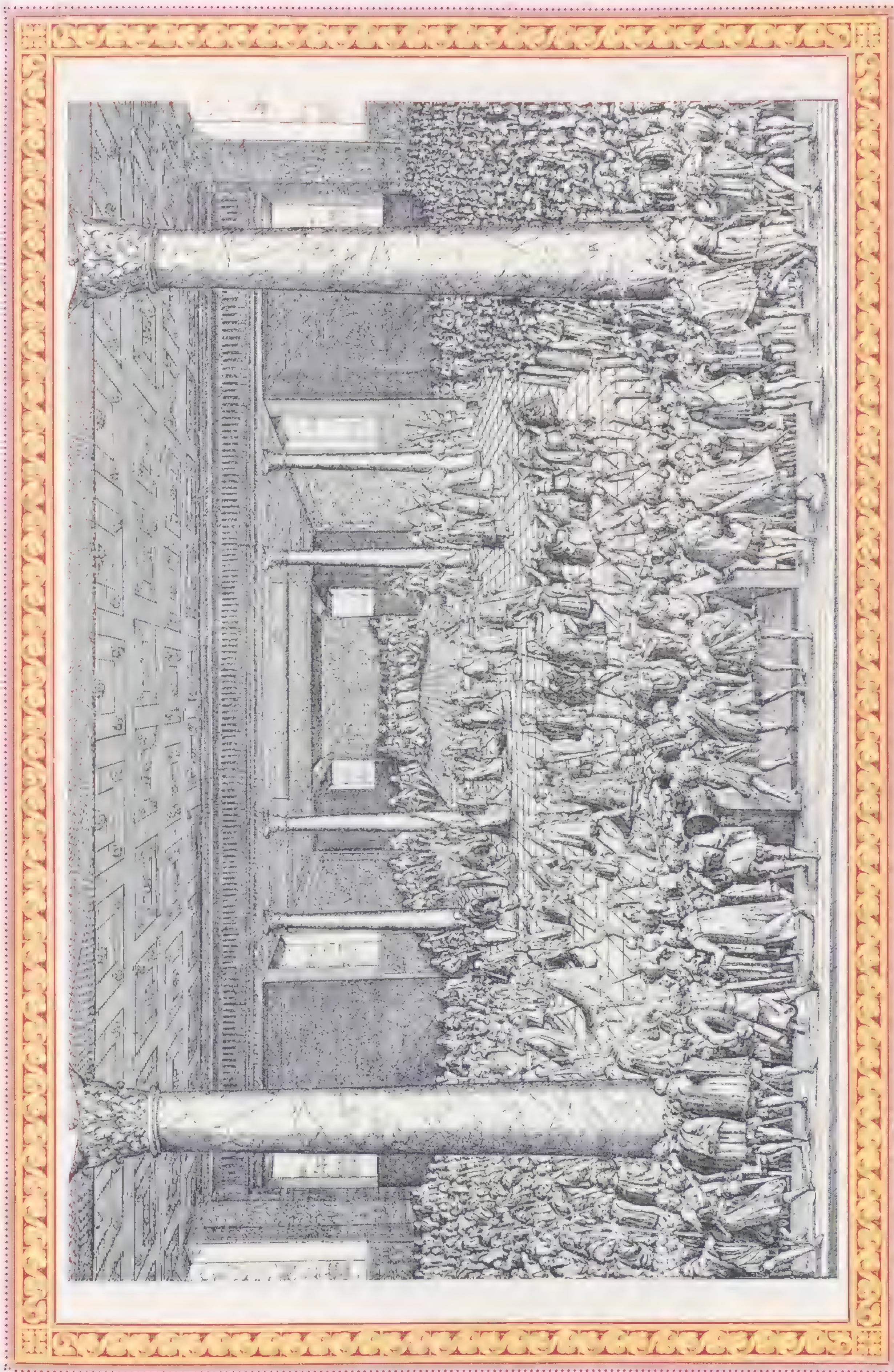
Это видно изъ хроникъ, гдѣ подробно описаны турниры. О первомъ Магдебургскомъ



(Рис. 63).

въ 935 году турнирѣ, въ которомъ приняли участіе 2090 рыцарей, въ мѣстной хроникѣ отмѣчено: „по окончаніи состязаній въ четвергъ вечеромъ „держали танцы". Особенно отличались дамы и дѣвицы, раздававшія призы (клейноды) побѣдителямъ. Въ первой парѣ танцовалъ герцогъ баварскій Арнольдъ съ дочерью Императора Генриха I. Затѣмъ въ „добромъ" порядкѣ водили дамъ и дѣвицъ, раздававшихъ призы разнымъ графамъ и князьямъ.

О пятомъ турнирѣ (996 г.) въ Брауншвейгѣ въ хроникахъ говорится, между прочимъ, что „маркграфъ" Генрихъ Бранденбургскій „получилъ" третій танецъ съ маркграфинею Саксонскою. Такого рода описанія танцевъ во время праздниковъ, послѣ турнировъ, встрѣчаются во всѣхъ хроникахъ вплоть до послѣдняго турнира въ Вормсѣ въ 1487 году. И вездѣ, во всѣхъ повѣствованіяхъ говорится, что передъ „князьями", во время „танца" несли отъ двухъ до тридцати возженныхъ свѣчей.



Придв. балъ въ Вѣнѣ въ 1560 г. Совр. гравюра. (Изъ кол. С. Н. Х.). (Рис. 64).

Такимъ образомъ, въ продолжительный періодъ времени, отъ 913 до 1487 года, хореграфическое искусство очень мало двигалось впередъ, благодаря тому, что послѣ рыцарскихъ боевъ, устраивались придворные балы, во время которыхъ побѣдители нетерпѣливо ожидали полученія приза изъ рукъ красавицы, а предстоящими „медленными" танцами совсѣмъ не интересовались. Въ многочисленныхъ, однообразныхъ описаніяхъ турнировъ много говорится о строгомъ порядкѣ на этихъ балахъ, гдѣ кавалеръ танцовалъ съ дамою не по обоюдному, свободному выбору, а согласно строго установленному іерархическому этикету. Такъ изъ описанія турнира рыцарей, собравшихся въ 1019 году въ Трирѣ, видно, что послѣ объявленія именъ, признанныхъ первыми на состязаніяхъ, во дворцѣ происходили танцы. Въ первой парѣ танцовалъ императоръ Конрадъ II съ женою герцога Лотарингскаго. Во второй парѣ танцовали саксонскій король съ императрицею, передъ которою впереди шли съ зажженными восковыми свѣчами два графа Нейсбургскій и Кастельскій. Шлейфъ императрицы поддерживали еще два графа. Затѣмъ танцовали остальные графы, князья, вельможи, рыцари съ женами, мужья которыхъ соотвѣтствовали титулу и положенію танцовавшаго кавалера.



(Рис. 65).

Сдѣлавши кругъ по залѣ, кавалеры мѣняли дамъ и снова продолжали свое шествіе. Обычай этотъ, переходя изъ рода въ родъ, дошелъ и до насъ. Онъ строго наблюдается и на современныхъ придворныхъ балахъ, гдѣ кавалеръ во время „польскаго" ведетъ за руку не даму, избранную имъ самимъ, а особу прекраснаго пола, заранѣе предназначенную ему придворнымъ этикетомъ. Во время церемоніальнаго шествія „польскимъ", кавалеры и въ настоящее время мѣняютъ своихъ дамъ, что дѣлается очевидно ради требованій этикета, „чтобы никого не обидѣть".

Очень характерно изображенъ танецъ съ факелами на хранящейся въ Бельгіи картинѣ фламандской школы, писанной въ 1463 году. (Рис. 63). Картина эта представляетъ балъ при блестящемъ дворѣ герцога Бургундскаго. На картинѣ соединены лица исключительно знатнаго происхожденія, что показываетъ постепенно развивавшуюся въ придворномъ обществѣ Франціи любовь къ танцовальному искусству.

Не менѣе наглядно представленъ танецъ съ факелами при вѣнскомъ дворѣ въ 1560. (Рис. 64).

Первые короли Франціи любили тѣшить своихъ подданныхъ придворными праздниками. Имѣется свидѣтельство, что Людовикъ Святой въ 1250 году устроилъ свадебный съ танцами пиръ по случаю бракосочетанія своего брата. Но всѣ придворные балы съ неизмѣнными, медленными „basses danses" нельзя признать веселыми, потому монотонность ихъ не могла долго держаться въ обществѣ. Простота и наивность этого рода развлеченія наконецъ перестали нравиться. Прежнюю скромность начала нарушать развивавшаяся страсть къ маскарадамъ и разнаго рода небольшимъ „entremêts", которыя, какъ мы уже говорили, исполнялись за обѣдомъ, въ антрактахъ, между кушаньями. То были незначительныя краткія пантомимы съ танцами. Въ связи съ уличными передвижными балетами, имъ суждено было сыграть большую роль въ дѣлѣ развитія хореграфическаго искусства и особенно въ созданіи особаго сценическаго зрѣлища—„балета" съ рядомъ танцевъ, изъ году въ годъ, подъ напоромъ духа времени, измѣнявшихъ свои формы.

Маскарады слѣдуетъ считать первою ступенью для перехода къ балету. Ихъ сразу полюбили, потому что они были средствомъ для разныхъ выходокъ благороднаго сословія, искавшаго случая, гдѣ-бы повеселиться. Тутъ, во имя общаго веселья, дозволялись выходки, гдѣ молодежь не рѣдко переступала границы приличія. Едва-ли не первый опытъ такого маскарада оказался неудачнымъ. Онъ былъ устроенъ въ 1393 году. Исторія дала ему сатирическое названіе балета „пламенныхъ" (bal des ardents). Онъ окончился катастрофою.



Игры и танцы при дворѣ герцога Виртембергскаго 1617 г.
Съ рис. Изъ кол. С. Н. Х.
(Рис. 66).

Герцогиня Беррійская, по случаю свадьбы одной изъ придворныхъ фрейлинъ, устроила праздникъ въ своемъ Парижскомъ отелѣ. Для развлеченія дамъ, молодежь приготовила имъ сюрпризъ. Рѣшили, неожиданно для всѣхъ, исполнить танецъ дикихъ и въ эту затѣю посвятили короля Карла VI. Четверо придворныхъ сшили себѣ костюмы съ вывороченными мѣхами и въ такомъ видѣ, привязанные другъ къ другу цѣпями, какъ полоумные, ворвались въ танцовальную залу. Они гоготали, издавали дикіе крики, прыгали, скакали, подражая далеко не изысканнымъ для того времени движеніямъ дикихъ народовъ. Танцоры, конечно, возбудили всеобщее любопытство. Герцогъ Орлеанскій, желая узнать таинственныхъ „инкогнито", взялъ въ руки факелъ и подошелъ къ одному изъ нихъ, съ цѣлью приподнять его маску. По неосторожности, пламя факела зажгло мѣхъ на костюмѣ. Огонь быстро перешелъ отъ одного къ другому и, по словамъ хроникера того времени, всѣ четверо въ теченіи часа запылали подобно горящимъ факеламъ. Огонь пере-

шелъ и на гостей. Все королевское семейство едва спаслось отъ огня. Самъ же король спасся только благодаря присутствію духа его тетки герцогини Беррійской. Увидавъ загорѣвшееся на дядѣ платье, она быстро закутала его въ складки длиннаго шлейфа на своемъ платьѣ и такимъ образомъ затушила пламя. (Рис. 65).

Казалось, что такой случай долженъ бы охладить любовь къ маскарадамъ; но онъ не оказалъ ни малѣйшаго вліянія на ихъ дальнѣйшее развитіе. Сами короли даже лично управляли подобными развлеченіями, составлявшими необходимую принадлежность праздниковъ, устраиваемыхъ придворными. Безъ танцевъ не было веселья.

Въ концѣ XIII вѣка интересно было уличное съ танцами шествіе, извѣстное подъ именемъ „процессіи Лисицы". Оно имѣло религіозный характеръ и устроено было французскимъ королемъ Филиппомъ Красивымъ. Это духовное торжество происходило въ присутствіи Папы Бонифація VIII. Въ процессіи участвовали съ пантомимными дѣйствіями различныя лица, взятыя изъ Ветхаго и Новаго Завѣтовъ; танцовали одѣтыя въ бѣлыя



Съ стар. рис. Изъ кол. С. Н. Х.
(Рис. 67).

платья дѣвицы. Особенно же дѣятельное участіе принимало одно лицо, наряженное „лисицей": оно пѣло хвалебные въ честь Папы гимны; подходило къ владыкѣ католическаго міра, при чемъ по дорогѣ не забывало красть куръ.

Шутовскіе маскарады, съ участіемъ лицъ высшаго свѣта, устраивались и при маленькихъ германскихъ дворахъ; извѣстны рыцарскія „игры" съ танцами при дворѣ герцога Виртембергскаго, въ XV вѣкѣ. Одно изъ такихъ смѣхотворныхъ развлеченій (рис. 66), какъ видно изъ рисунка, состояло въ томъ, что изъ четырехъ громаднаго размѣра головъ выскакивали 20 разнообразно ряженыхъ, которые плясали и водили хороводъ, подъ малосвязные звуки музыки.

Парижъ превзошелъ всѣ остальные города, устроивши грандіозное шествіе съ танцами, по случаю встрѣчи въ 1461 году короля Людовика XI. Послѣ сценъ изъ Библіи танцовали на улицѣ совершенно обнаженныя сирены, составлявшія рѣзкій контрастъ съ другими лицами, участвовавшими въ шествіи.

Не одно только придворное общество веселилось въ парадныхъ, дворцовыхъ залахъ. Любовь къ уличнымъ маскарадамъ, развиваясь повсюду, перешла и въ другіе слои общества.

Во всѣхъ государствахъ Европы лица разныхъ профессій въ извѣстные праздники начали появляться на улицѣ переодѣтыми, ряжеными. Этотъ обычай, установившійся въ глубокой древности, принималъ въ каждой странѣ своеобразныя формы. Вездѣ, эти маскарады сопровождались танцами и веселыми плясками ряженыхъ. Особенный интересъ представляли уличныя процессіи, которыя особенно въ Италіи вошли въ плоть и кровь народа, съ нетерпѣніемъ ожидавшаго карнавальныхъ дней, чтобы выйти на улицу переодѣтыми въ разные костюмы. Не въ одной Италіи, но и въ Германіи, и во Франціи уже въ раннее средневѣковье, маскарадныя шествія устраивались правильно сформировавшимися организаціями и обществами.

Нагляднымъ примѣромъ могутъ служить сохранившіеся рисунки совершенно своеобразнаго веселаго маскараднаго шествія—бѣга, (Schönbart Laufen) которое устраивалось въ XV вѣкѣ въ Нюрнбергѣ обществомъ, извѣстнымъ подъ оригинальнымъ названіемъ „Красивой бороды" (рис. 67). Подобныхъ обществъ, съ шутовскимъ характеромъ было не мало по всей Европѣ. Распространены они были преимущественно во Франціи, гдѣ особою извѣстностью пользовались смѣхотворныя корпораціи, имѣвшія свои уставы и устраивавшія публичныя съ танцами шествія, во время которыхъ царствовало шумное веселье. Хотя карнавальныя процессіи сохранились и до настоящаго времени, особенно въ Италіи, но онѣ въ значительной мѣрѣ утратили свой прежній характеръ, сохранивши только стремленіе къ маскарадной сатирѣ, бьющей на лицъ и на современные, текущіе вопросы дня. Веселье, однако, далеко не прежнее!

Упоминаемъ о маскарадахъ только вкратцѣ, такъ какъ они не имѣютъ прямаго отношенія къ хореграфіи. Но, тѣмъ не менѣе, обойти ихъ молчаніемъ нельзя, потому что это средневѣковое развлеченіе имѣло нѣкоторую косвенную долю вліянія на развитіе танцовальнаго искусства.

Отъ маскарадовъ, гдѣ танцовальныя сценки являлись безъ подготовки, неожиданно, вполнѣ естественъ былъ переходъ къ праздникамъ съ болѣе широкимъ масштабомъ: тутъ роли были уже заранѣе распредѣлены и самое „дѣйствіе съ танцами" было предусмотрѣно. Пятнадцатое столѣтіе, вплоть до его конца, т. е. до эпохи Возрожденія, можно назвать вѣкомъ праздниковъ, гдѣ устроители вводили разнообразныя и грандіозныя аллегорическія сцены, которыя въ свою очередь составляли также одну изъ стадій въ развитіи хореграфіи.





ТЕХНИКА ДО XVI ВѢКА.

XI.

Техника танцевъ перваго періода среднихъ вѣковъ.—Простота народныхъ танцевъ. — Парные танцы. — Источники. — Хороводы.—Свадебный танецъ. — Писатель Арена и его книга. — Басседансъ. — Бранль. — Аллеманда.—Танцовальный кодексъ.—Куранта.—Мавританскій и Канарійскій танцы.— Переходная стадія къ XVI вѣку.



ТЕХНИКА танцевъ у всѣхъ европейскихъ народовъ, вплоть до эпохи Возрожденія, еще болѣе гадательна, чѣмъ у древнихъ грековъ. У послѣднихъ была выработанная „оркестика" съ цѣлымъ рядомъ группировокъ. Мы знаемъ античное танцовальное искусство по доставшимся намъ въ наслѣдство письменнымъ памятникамъ и по богатѣйшей, вазовой иконографіи. Лукіанъ, Атеней и др. дали спеціально хореграфическій матеріалъ для опредѣленія разныхъ формъ танца. Средніе же вѣка оставили намъ очень скудные по этой отрасли искусства матеріалы. Имѣются сказанія, баллады, пѣсни, былины и незначительное число картинъ, рѣзаныхъ на деревѣ и на мѣди; но все это вмѣстѣ взятое не поддается никакой строгой системѣ и путается въ разныхъ противорѣчіяхъ объ одномъ и томъ же предметѣ. Въ виду этого, техника танцевъ христіанскихъ народовъ до XV столѣтія остается туманною. Да и врядъ-ли было что либо по этой части строго опредѣленное и мало мальски регламентированное. Приходится только догадываться, какъ и что танцовали въ разныхъ слояхъ общества и въ народѣ.

До появленія въ печати, въ XVI вѣкѣ, первыхъ самоучителей и объяснителей разныхъ танцевъ, слѣдуетъ признать, что всѣ сдѣланныя описанія танцевъ ранняго средневѣковаго періода построены на крайне шаткихъ основаніяхъ и покоятся на одихъ предположеніяхъ.

То была мрачная эпоха, тяжело отразившаяся на хореграфіи, цѣлыми вѣками остававшейся въ примитивныхъ формахъ.

Народъ, конечно, не переставалъ развлекаться танцами. Во всѣхъ государствахъ, отъ сѣвера до юга Европы, народъ дѣлалъ танцовальныя движенія, по свойству своему получившія вездѣ одинаковыя названія. Дѣлали прыжки, скакали, наклонялись, присѣдали, подымали корпусъ и опускали его, прыгали то на одной ногѣ, то на двухъ, наконецъ, въ послѣдствіи вертѣлись и кружились, обнявшись парами.

Изъ такого рода несложныхъ движеній сформировалось громадное число народныхъ танцевъ, большею частью соединенныхъ съ играми, имѣвшими опредѣленное символическое значеніе, не рѣдко обоснованное на суевѣрныхъ преданіяхъ язычества. Не только въ разныхъ городахъ, но даже и въ близко отстоявшихъ другъ отъ друга селеніяхъ были совсѣмъ не похожіе другъ на друга танцы. Явленіе, впрочемъ, присущее и нашему времени.



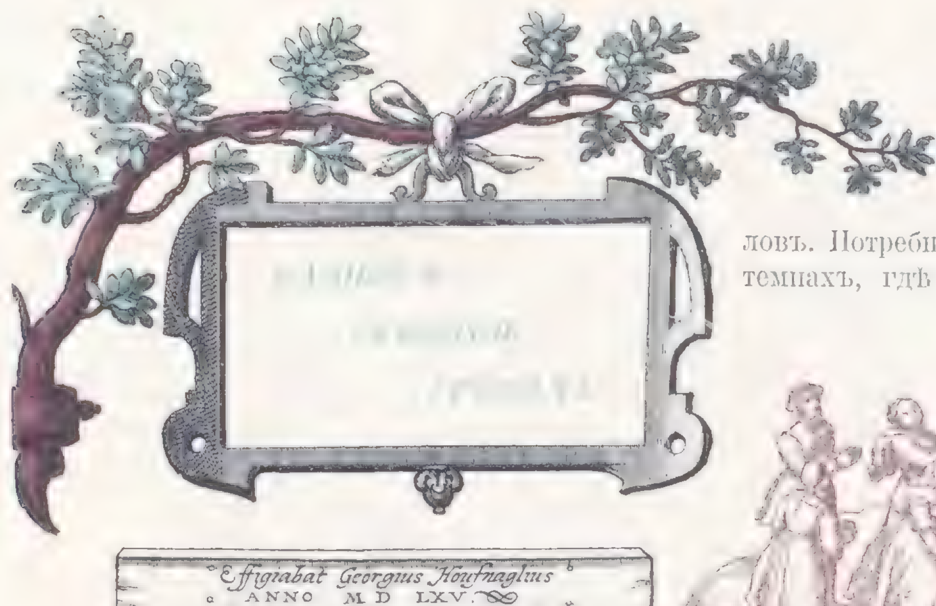
(Рис. 68).

Въ первыя времена въ деревняхъ водили исключительно одни хороводы, подъ звуки хоровыхъ пѣсенъ или очень скромнаго оркестра. (Рис. 68).

То были не столько танцы, сколько игры съ пѣніемъ, гдѣ участвующіе прыгали подобно веселящимся дѣтямъ. Танцовали рядами, схватившись за руки. Фигуры, выдѣлываемыя ногами, очевидно были совершенно произвольны, но темпъ ихъ былъ приноровленъ къ музыкальной мелодіи, которою руководился шедшій впереди „распорядитель“. Хороводы во всѣхъ странахъ были едва-ли не единственнымъ видомъ танцевъ. Они отличались только варіантами, объединенными съ разными играми, выражавшими духъ и темпераментъ національностей.

Народные танцы были обыкновенно очень шумны. Это усматривается изъ цѣлаго ряда танцовальныхъ пѣсенъ и поэзіи того времени, гдѣ говорится, что народъ плясалъ, прыгалъ, дѣлая разныя „хитросплетенныя“ движенія.

Во вторую половину средневѣковья выразилось крупное въ танцовальномъ искусствѣ новшество. Въ первые вѣка христіанства, какъ мы уже говорили, мужчины и женщины танцовали врознь или же, соединившись въ хороводы, они танцовали различно. Каждый изъ половъ танцовалъ самъ за себя. Во вторую половину среднихъ вѣковъ начали танцовать и парами, при чемъ прежній „религіозный“, во время танцевъ, принципъ былъ совершенно устраненъ и его мѣсто замѣнилъ принципъ сердечнаго, взаимнаго влеченія мужчины къ прекрасному полу.



Благодаря этому принципу, сама собою зародилась потребность въ болѣе близкомъ соприкосновеніи обоихъ половъ. Потребность эта и выразилась въ темпахъ, гдѣ пары, обнявшись, кружились, вертѣлись, создавши незамѣтно новый видъ танцевъ „вертящихся".



Кадиксъ. (Съ грав. 1565 г. Изъ кол. С. Н. Х.).
(Рис. 69).



Севилья. (Съ грав. 1565 г. Изъ кол. С. Н. Х.).
(Рис. 70).

Парные танцы съ верченіемъ и круженіемъ были сначала строго преслѣдуемы, какъ непристойные. Затѣмъ, они вошли въ домашній обиходъ, особенно въ Германіи, откуда они получили по всей Европѣ широкое распространеніе.

Остались названія разныхъ танцевъ и хороводовъ „Вапалден", Трипотен, „Мюрмунъ", „Хопалден" и друг.; но всѣ эти названія не объясняютъ ни смысла танцевъ, ни ихъ техники, потому что послѣдняя въ то время была чисто индивидуальная, безъ запросовъ правильности и уравновѣшенности.

Образцомъ деревенскихъ танцевъ нѣсколько позднѣйшаго времени могутъ служить общеизвѣстные хореграфиче-



Гренада. (Съ грав. 1565 г. Изъ кол. С. Н. Х.).
(Рис. 71).

скія упражненія, описанныя цѣлымъ рядомъ фламандскихъ художниковъ. Мы не воспроизводимъ плясокъ въ разныхъ кабачкахъ и на вольномъ воздухѣ, написанныхъ Теньеромъ, Ф. Остаде и другими фламандцами. Они слишкомъ извѣстны; но считаемъ не безинтереснымъ передать мало знакомыя гравюры 1565 года, относящіяся къ Испаніи. Изъ этихъ гравюръ (рис. 69, 70, 71), можно усмотрѣть, какъ танцовалъ народъ въ городахъ Испаніи, въ Кадиксѣ, Гренадѣ и Севильѣ. Вездѣ преобладали преимущественно парные танцы, въ которыхъ участвовали или мужчина съ женщиной или же двѣ женщины съ очень характерными инструментами въ рукахъ. Очевидно, что такіе танцы должны быть отнесены къ гораздо болѣе раннему періоду, чѣмъ къ XVI вѣку, когда они были художникомъ зарисованы съ натуры.



Съ гр. XVI в. Изъ кол. С. Н. Х.
(Рис. 72).

Когда танцы съ деревенскихъ полей перешли на мраморныя плиты дворцовыхъ залъ, то вполнѣ естественно, что они не могли оставаться въ томъ же видѣ. Прыжки и скачки крестьянъ на открытомъ воздухѣ были невозможны на глянцевитомъ полу дворцовъ, потому въ высшихъ сферахъ танцы въ началѣ среднихъ вѣковъ создались исключительно такъ называемые „basses danses“—низкіе. Они назывались „бассе-дансами“, „низкими“, потому что танцующіе исполняли ихъ, почти не подымаясь отъ земли, безъ прыжковъ. Имъ подходитъ названіе и прогулочныхъ, „променадныхъ“, которые были какъ бы предтечами прославленной въ послѣдствіи „паваны“ и „куранты“. Всѣ эти танцы, по нашему мнѣнію, походили на упомянутые уже нами общеупотребительный въ тѣ времена факельный и свадебный танцы съ медленными движеніями.

Характернымъ въ Германіи былъ въ то время обычай „поцѣлуя“. Пригласивши даму и получивши ея согласіе, кавалеръ имѣлъ право привѣтствовать свою даму поцѣлуемъ. Въ свою очередь и дама, по окончаніи танца, обязана была отблагодарить своего партнера также поцѣлуемъ. (Рис. 72).

Уже съ XII вѣка при всѣхъ европейскихъ дворахъ сказалось вліяніе Италіи и Франціи. Германское дворянство, придворныя сферы и даже народъ воспринималъ отъ французовъ нѣкоторыя формы танцовальнаго искусства, потому при всѣхъ европейскихъ дворахъ танцы были почти сколкомъ съ французскихъ. Несмотря на такой достовѣрный фактъ, нашлись нѣмецкіе изслѣдователи, проникнутые неумѣстнымъ патріотизмомъ, и утверждающіе, что нѣмцы ничего ни у кого не заимствовали; по ихъ словамъ, народная германская фантазія настолько богата, что нѣмцы не нуждались въ чуждыхъ имъ источникахъ. Они признаютъ себя въ данномъ случаѣ вполнѣ самостоятельными. Стоитъ, говорятъ они, порыться въ древнихъ германскихъ балладахъ, и тамъ найдутся описанія тѣхъ же танцовальныхъ формъ, которыя при рыцарскихъ турнирахъ практиковались въ Германіи даже гораздо раньше, чѣмъ во Франціи. Такое мнѣніе слѣдуетъ признать кореннымъ заблужденіемъ. Эволюція танцевъ и



Съ стар. гравюр. Изъ кол. С. Н. Х.
(Рис. 73).

новые темпы шли сначала изъ Испаніи въ Италію; затѣмъ, перейдя во Францію, они, въ видѣ готовыхъ уже образцовъ, распространились по всему міру.

Намъ извѣстно, что въ XIII вѣкѣ, какъ въ народѣ, такъ и въ обществѣ танцовали рядами, образуя то прямыя, то кривыя линіи, которыя принимали направленіе отъ шедшаго впереди танцора-вожака.

Нѣкоторые изъ болѣе ловкихъ и искусныхъ танцоровъ-вожаковъ (vortänzer) въ Германіи пріобрѣли себѣ даже нѣкоторую извѣстность (рис. 73). То были вѣроятно такіе же какъ и въ настоящее время кавалеры, которыхъ приглашаютъ на балы для дирижированія котильонами и мазурками, съ обязательнымъ къ каждой фигурѣ выкрикомъ „s'il vous plait“.

Эти хороводныя формы, существовавшія и въ высшихъ сферахъ, можно усмотрѣть изъ рисунка миніатюры начала XV вѣка. (Рис. 74). Видно, что и въ царствованіе Карла VII, при дворѣ, подъ звуки пѣсенъ, безъ инструментальнаго аккомпанимента, танцы выражались въ видѣ степенныхъ хороводовъ.



(Рис. 74).

По формѣ своей эти салонные, степенные танцы мало отличались отъ однообразныхъ, деревенскихъ хороводовъ.

Красивѣйшимъ танцемъ того времени, кромѣ описаннаго нами факельнаго танца, слѣдуетъ признать германскій, свадебный танецъ. Хотя о немъ уже и было нами упомянуто, но считаемъ необходимымъ пояснить еще, что этотъ свадебный танецъ былъ типичнымъ выраженіемъ характера того времени. Этотъ танецъ, подобно всѣмъ салоннымъ „прогулочнымъ“ танцамъ, былъ своего рода пѣснью любви, выливавшеюся въ формѣ предварительной мольбы о взаимности и завершающеюся благодарственнымъ аккордомъ любви. Его исполняли въ разныхъ мѣстахъ различно, съ соблюденіемъ впрочемъ однѣхъ и тѣхъ же характерныхъ формъ. Надо думать, что изъ него выработался въ XV и XVI вѣкахъ тотъ рядъ „низкихъ“ танцевъ, техника которыхъ была въ достаточной мѣрѣ разъяснена въ литературѣ XVI столѣтія.

Воспроизводимъ свадебный танецъ, нарисованный нѣмецкимъ художникомъ XVI вѣка Гансомъ Шефелейномъ, который былъ также извѣстенъ и какъ граверъ на деревѣ. Его „свадебный танецъ“ принадлежитъ къ числу лучшихъ ксилографическихъ произведеній первой половины XVI вѣка. Танецъ этотъ состоитъ изъ 21 рисунка. Послѣдній, двойной изображаетъ музыкантовъ на трибунѣ съ шутомъ и шестью зрителями. Къ сожалѣнію, нельзя опредѣлить порядокъ, въ какомъ слѣдовали рисунки одинъ за другимъ. Очевидно, первымъ слѣдуетъ считать трехъ лицъ, идущихъ впереди новобрачной, сопровождаемой двумя кавалерами; всѣ же остальные представляютъ совершенно самостоятельныя пары. Художникъ изобразилъ торжественный танецъ —шествіе, обыкновенно исполнявшійся на свадьбѣ „патриціевъ“ Нюрнберга и Аугсбурга. (Рис. 75 и 76).

Всѣ исполненныя художникомъ фигуры даютъ достаточное понятіе о средневѣковомъ свадебномъ танцѣ. Онѣ отличаются благородствомъ, граціей и преисполнены чувствомъ собственнаго достоинства. Гравюры эти, какъ говорятъ, были художникомъ воспроизве-



Свадебный танецъ Шефелейна.

Воспроизведенъ со снимковъ, сдѣланныхъ на отдѣльныхъ листахъ, принадлежащихъ г. Гауслабу въ Вѣнѣ, владѣльцу единственнаго, полнаго экземпляра, рисованнаго Шефелейномъ.

(Рис. 75).



Свадебный танецъ Шефелейна.

Воспроизведенъ со снимковъ, сдѣланныхъ на отдѣльныхъ листахъ, принадлежащихъ г. Гауслабу въ Вѣнѣ, владѣльцу единственнаго, полнаго экземпляра, рисованнаго Шефелейномъ.

(Рис. 76).

цены съ натуры во время одной богатой свадьбы въ Нюрнбергѣ. Подъ вторымъ изданіемъ имѣется надпись, доказывающая, что представленная Шефелейномъ сюита разныхъ лицъ изображала не простой маршъ, а „танецъ“:

„Last uns den Reigen langsam fuhren
Als es dem Adel thun gebüren“.

„Исполнимъ нашъ танецъ медленно, какъ подобаетъ благородному сословію“.

Другой нѣмецкій художникъ--граверъ Г. Альдегреверъ въ 1538 г., т. е. на пятьдесятъ лѣтъ раньше Шефелейна, воспроизвелъ свадебный танецъ, зарисованный имъ также съ натуры. Изъ серіи танцоровъ усматривается (Рис. 77, 78, 79), что впереди шествія шелъ вожакъ (Vortänzer) съ цѣпью и жезломъ, а за нимъ шли участвовавшія въ шествіи пары, при чемъ музыканты замыкали процессію. По фигурамъ на рисункахъ, если бы они не были снабжены подписью „свадебные танцоры“, конечно нельзя сказать, чтобы эти пары танцовали и веселились.

Эти медленно двигающіяся пары давали только представленіе о „прогулочной“



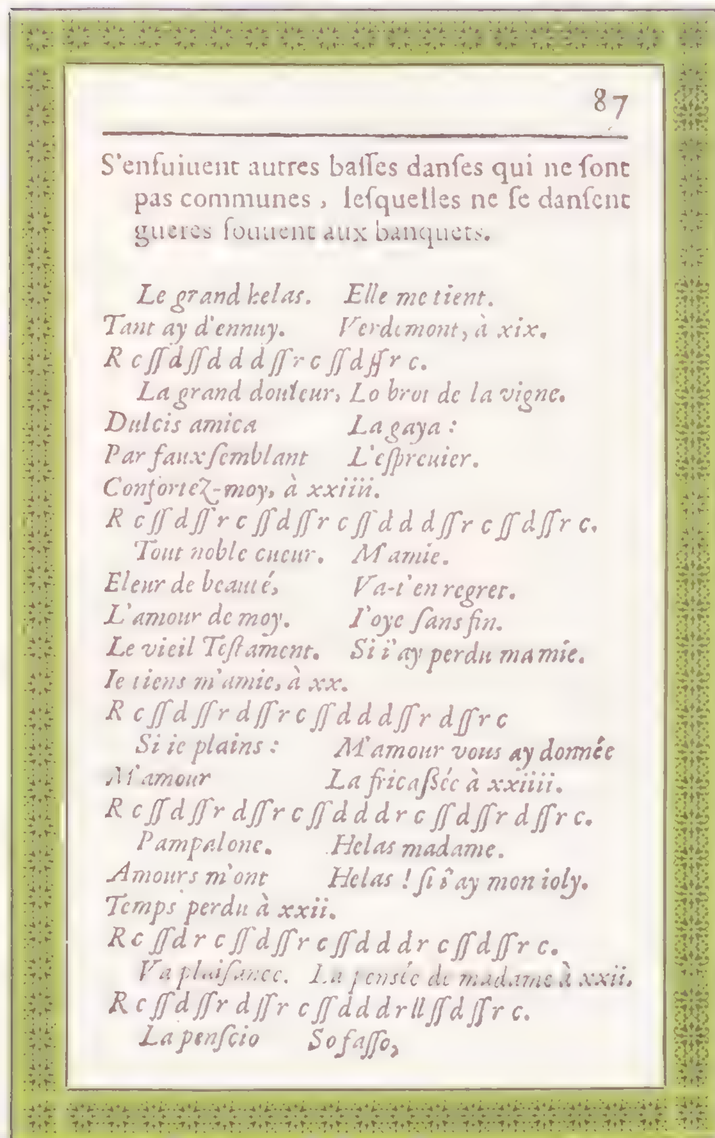
(Рис. 77). (Рис. 78). (Рис. 79).

процессіи, которая вѣроятно была прелюдіей къ другимъ, болѣе оживленнымъ танцамъ, понятіе о которыхъ даютъ намъ рисунки того же времени, съ изображеніемъ дѣйствительно танцующихъ паръ.

„Свадебный“ танецъ, по нашему мнѣнію, нѣсколько напоминалъ собою торжественные, античные греческіе танцы, гдѣ каждый жестъ и „игра“ складками платья служили мимическимъ разговоромъ. То была нѣмая поэма любви, въ которой участвующіе имѣли возможность проявить ловкость, гибкость всего корпуса, соединенную съ граціей и изящными манерами. Торжественно шествуя, подъ медленный темпъ мелодіи, танцоры дѣйствительно изощрялись въ разнообразныхъ наклоненіяхъ головы, округленныхъ движеніяхъ рукъ, а въ послѣдствіи и въ колѣнопреклоненіяхъ. Съ большимъ чувствомъ собственнаго достоинства танцовали его по всей Германіи.

Хотя техника „Свадебнаго“ танца и осталась невыясненною, но танецъ этотъ можно считать прототипомъ народившихся въ послѣдствіи придворныхъ, салонныхъ, въ родѣ куранты, танцевъ, сдѣлавшихся общеупотребительными по всей Европѣ. Вообще же твердо установлено, что существовало единственное по отношенію ко всѣмъ танцамъ правило, которое состояло въ томъ, что всѣ движенія въ танцахъ слагались изъ ритма мелодіи той пѣсни, подъ которую исполнялся танецъ.

Вообще, въ средневѣковье, никакія рѣзкія движенія, а тѣмъ болѣе прыжки не допускались не только въ высшемъ, но и въ среднемъ сословіи, собиравшемся въ Германіи въ собственныхъ танцовальныхъ залахъ. Для соблюденія благоприличія въ этихъ залахъ присутствовали особые цензоры нравовъ, имѣвшіе право, въ случаѣ какихъ либо рѣзкостей во время танца, остановить музыку, впрочемъ мало ласкавшую слухъ присутствовавшихъ, или даже совершенно закрыть собраніе. Къ числу предосудительныхъ дѣйствій относилось перебрасываніе дамъ и круговыя съ ними движенія, отъ чего впрочемъ не могли въ послѣдствіи удержать никакія запретительныя мѣры.



87

S'enſuiuent autres baſſes danſes qui ne ſont pas communes, leſquelles ne ſe danſent gueres ſouuent aux banquets.

Le grand kelas. Elle me tient.
Tant ay d'ennuy. Verdemont, à xix.
R c ſſ d ſſ d d d ſſ r c ſſ d ſſ r c.
La grand douleur, Lo brot de la vigne.
Dulcis amica La gaya :
Par faux ſemblant L'eſpreuier.
Confortez-moy, à xxiiii.
R c ſſ d ſſ r c ſſ d ſſ r c ſſ d d d ſſ r c ſſ d ſſ r c.
Tout noble cueur. M'amie.
Fleur de beauté, Va-t'en regret.
L'amour de moy. I'oye ſans fin.
Le vieil Teſtament. Si i'ay perdu ma mie.
Ie tiens m'amie, à xx.
R c ſſ d ſſ r d ſſ r c ſſ d d d ſſ r d ſſ r c
Si ie plains : M'amour vous ay donnée
M'amour La fricaſſée à xxiiii.
R c ſſ d ſſ r d ſſ r c ſſ d d d r c ſſ d ſſ r d ſſ r c.
Pampalone. Helas madame.
Amours m'ont Helas ! ſi i'ay mon ioly.
Temps perdu à xxii.
R c ſſ d r c ſſ d ſſ r c ſſ d d d r c ſſ d ſſ r c.
Va plaiſance. La penſée de madame à xxii.
R c ſſ d ſſ r d ſſ r c ſſ d d d r ll ſſ d ſſ r c.
La penſcio Sofaſſo,

(Рис. 80).

Переходя къ выясненію характера другихъ танцевъ, относящихся къ XIII и XIV вѣкамъ и принявши къ руководству первые опыты хореграфическихъ сочиненій, появившихся въ печати въ началѣ XVI вѣка, съ достовѣрностью можно сказать, что описанные въ нихъ танцы исполнялись конечно гораздо ранѣе. Въ XIV и XV столѣтіяхъ они несомнѣнно были уже извѣстны во многихъ государствахъ, гдѣ принимали разнообразныя формы.

Изъ извѣстнаго намъ перваго печатнаго опыта, изложеннаго въ стихахъ хореграфическаго учебника Арены (Antonias de Arena provencalis de Bragardissima Villa de'Soleriis. M. D. C. LXX) 1570 года, можно усмотрѣть, что въ его время, а стало быть и значительно раньше, существовала масса „низкихъ" танцевъ съ крайне разнообразными названіями. По нимъ можно сдѣлать заключеніе, что главнымъ мотивомъ въ танцахъ была „любовь", воспѣваемая въ разныхъ тонахъ и формахъ. Въ этой маленькой книжкѣ помѣщены три страницы танцевъ, получившихъ названія отъ первой строки пѣсни. Такъ напримѣръ: *„большое горе", „цвѣтъ красоты", „моя любовь", „я иду, мой другъ"* и т. д. Не лишены интереса объясненія, какъ слѣдовало исполнять эти танцы.

Фотографически воспроизводимъ изъ этой книги первую страницу съ перечисленными Ареной танцами. (Рис. 80).

Поставленныя послѣ каждаго названія буквы служили объяснительными знаками. То былъ первый опытъ „оркесографіи", то есть записыванія на бумагѣ танцовальныхъ формъ. Такъ напримѣръ, буква R означала реверансъ (поклонъ), если эта буква стояла въ началѣ объясненія, и пр. Курьезно, что этотъ списокъ оканчивается поставленнымъ авторомъ возгласомъ: „Spe mea est unica Deus" (Богъ—моя единственная надежда).

Изъ книжки Антонія Арены можно составить себѣ представленіе о „басседансахъ"

его времени, которые очевидно исполнялись много раньше, чѣмъ появилась эта книга. „Басседансъ“ состоялъ изъ трехъ частей. Первая называлась „басседансъ“ (низкій танецъ), вторая „retour“ (возвратъ) и третья „Tourdion“. Басседансы были правильные или неправильные. Музыкальная ихъ мелодія обыкновенно состояла изъ 16 тактовъ, которые повторялись такъ, что въ первой части было 32 такта. Во второй и третьей частяхъ было такое же число тактовъ. Если тактовъ было больше или меньше, то басседансъ назывался неправильнымъ.

Перечисленные Ареною танцы названы имъ по первой строкѣ пѣсни, для которой была сочинена специальная мелодія.

Изъ написанныхъ стихами объясненій видно, что первая часть, то есть поклонъ „реверансъ“ (R.) исполнялся въ четыре такта, при чемъ выдвигалась правая нога и слѣдовалъ родъ приседанія, послѣ котораго исполнялся „бранль“ (b.), названный Ареной „Congedium“ (прощаніе), вѣроятно потому, что по жесту танцора можно было подумать, что танецъ былъ имъ оконченъ. „Бранль“ былъ дальнѣйшимъ слѣдованіемъ по залѣ въ четыре такта; при этомъ въ первый тактъ корпусъ перегибался налѣво, во второй—направо; слѣдующіе—снова налѣво; при четвертомъ же, кавалеръ дѣлалъ движеніе вправо, бросая самый скромный взглядъ на свою даму. Послѣ бранля—два простыхъ (SS.) шага, при чемъ въ первомъ тактѣ выдвигалась лѣвая нога, а при второмъ къ ней приставлялась правая. При третьемъ, выдвигалась лѣвая нога, а при второмъ къ ней приставлялась правая. При третьемъ выдвигалась правая и къ ней приставлялась лѣвая. Двойной (шагъ—d) исполнялся также въ 4 такта съ лѣвой ноги на правую и на четвертомъ какъ будто заключали танецъ, соединяя обѣ ноги. Слѣдовалъ потомъ Retour (r.) который выражался тѣмъ же шествованіемъ, съ тою только разницею, что ноги и колѣна танцора дѣлались болѣе гибкими и подвижными. Они какъ будто „трепетали“. Послѣдняя, третья часть басседанса—Турдіонъ состоялъ уже изъ болѣе оживленныхъ и разнообразныхъ движеній ногъ.



Балъ XIV вѣка.
(Рис. 81).

Изъ этого видно, что въ то время танцы имѣли уже свою регламентацію. Для сочиненія разновидностей этихъ танцевъ, а также для ихъ исполненія „по правиламъ“, несомнѣнно, уже съ XIV вѣка и даже раньше существовали танцмейстеры, имена которыхъ остались для потомства неизвѣстными. (Рис. 81).

Такъ какъ намъ неоднократно пришлось упоминать о бранлѣ, то объясненіе его полагаемъ необходимымъ еще потому, что не было танца того времени, гдѣ бы не упоминалось о совершенно забытомъ въ настоящее время „бранлѣ“, составлявшемъ, по нашему мнѣнію, одну изъ основныхъ фигуръ и мотивовъ всѣхъ салонныхъ танцевъ не только XIV вѣка, но и слѣдовавшихъ за нимъ столѣтій.

Что же слѣдуетъ понимать подъ словомъ „бранль“? Понятія о немъ перепутаны. Бранль служилъ своего рода хореграфическимъ терминомъ для обозначенія ряда послѣдовательныхъ въ нѣсколько тактовъ, ритмичныхъ фигуръ ногами, смотря по тому, къ чему онъ примѣнялся. Онъ былъ какъ бы спутникомъ танцевъ, хотя и носившихъ другія названія, но весьма сходныхъ между собою.

Въ то же время „бранль“ былъ и совершенно самостоятельнымъ танцемъ, по формѣ своей считавшимся едва-ли не самымъ древнѣйшимъ изъ всѣхъ танцевъ. Достоинство бранля заключалось въ его скромности и еще въ томъ, что въ немъ могли принять участіе неограниченное число паръ. Танцовалъ каждый, какъ умѣлъ, двигались въ тактъ музыкѣ и раскачивали свой корпусъ, при чемъ однако участвующіе обязаны были подчиняться извѣстному порядку. Нѣкоторые изслѣдователи находятъ въ этой дисциплинѣ движеній откликъ главенствовавшаго въ тѣ времена монархическаго начала. Конечно, такой выводъ считаемъ не болѣе какъ фантастическимъ „увлеченіемъ“ авторовъ.

Нѣтъ во Франціи провинціи, гдѣ бы не танцовали какой нибудь видъ бранля, которому давали названіе по имени той провинціи, гдѣ его исполняли: Лотарингскій, Пикардійскій, Пуату, Бургундскій и пр. Въ Бретани, однако, его уже называютъ „passepied“; въ Овернѣ—буррэ, въ Провансѣ—гавоттъ. Въ однихъ мѣстностяхъ онъ веселъ, оживленъ, въ другихъ тяжеловѣсенъ, грузенъ. Нерѣдко, высшее общество XIII и XIV вѣковъ переносило его въ свои дворцы. Тутъ, этотъ народный танецъ, подчиняясь вліянію изысканныхъ манеръ тогдашняго общества, измѣнялъ свои формы и наконецъ, получивъ сотню особенныхъ характерныхъ названій, съ теченіемъ вѣковъ, окончательно утратилъ свое генерическое имя.



(Рис. 82).

Принципъ „бранля“ заключался въ порывистыхъ движеніяхъ, выражавшихъ какъ будто *потрясенную* волю. Онъ всюду сохранилъ этотъ характеръ. Танцовали его, двигаясь послѣдовательно слѣва направо, что вынуждало составлять цѣпь танцующихъ паръ. Это передвиженіе было дополняемо болѣе или менѣе рѣдкими подъемами ногъ, заставлявшими танцора какъ бы покачиваться впередъ и назадъ (рис. 82).

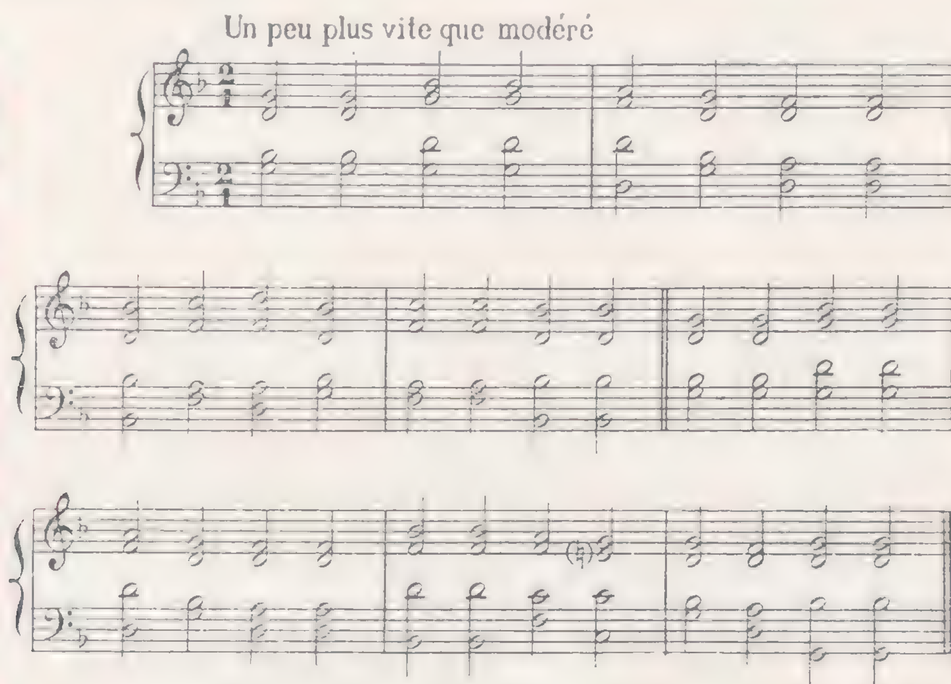
Па „бранля“ заключался въ томъ, что лѣвую ногу переносили на нѣкоторое разстояніе отъ правой, потомъ эту послѣднюю приставляли къ лѣвой. Эта операція называлась „простымъ“; повторенная же два раза—„двойнымъ“. Затѣмъ, слѣдовали бранли „обыкновенный“, „веселый“ и цѣлый рядъ другихъ. Бранлей съ разными названіями насчитывается нѣсколько сотъ; объ нѣкоторыхъ изъ нихъ, составляющихъ несомнѣнно одну изъ формъ тѣхъ же басседансовъ, мы скажемъ еще при описаніи техники танцевъ XVI столѣтія.

Французскій сатирическій писатель Раблэ въ V книгѣ Гаргантуа и Пантагрюэль, приводитъ списокъ 178 двойныхъ бранлей, которые въ его время исполнялись на балахъ. Каждый изъ этихъ бранлей имѣлъ свое спеціальное названіе, соотвѣтствовавшіе вѣроятно духу и характеру танца. Встрѣчаются очень оригинальныя названія: *„Семь лицъ“*, *„Сожа-*

льнія ягненка", „Mon C., est devenu sergent", „*Что сдѣлалось съ моей милой*", „*Не знаю почему*", „*Они обманули*", „*Она отвернулась*", „*Выручай*" и другіе. (Рис. 83). Большинство служитъ выраженіемъ радости, счастія отъ сердечной взаимности, горя разлуки и пр. Въ этомъ же перечнѣ танцевъ упоминается уже и „Павана" и „Гальярда". Очевидно, что упомянутые въ фантастическомъ романѣ танцы были настоящими танцами, исполнявшимися во Франціи, при жизни Раблэ, родившагося въ XV вѣкѣ.

Павана — танецъ „степенный" и „гальярда", болѣе оживленный, хотя и исполнялся уже въ XV вѣкѣ, но полное право гражданства они получили только въ XVI столѣтіи. Въ XV вѣкѣ, подъ торжественные звуки музыки паваны, вели невѣсту къ брачному алтарю. Многія церковныя процессіи двигались подъ музыку паваны; для маскарадныхъ шествій съ миѳологическими божествами также пользовались музыкой этого медленнаго танца. Такъ разнообразно было примѣненіе популярной паваны; но танецъ этотъ, получившій въ послѣдствіи, вмѣстѣ съ „гальярдою", еще болѣе облагороженныя формы, мы относимъ уже къ танцамъ XVI вѣка.





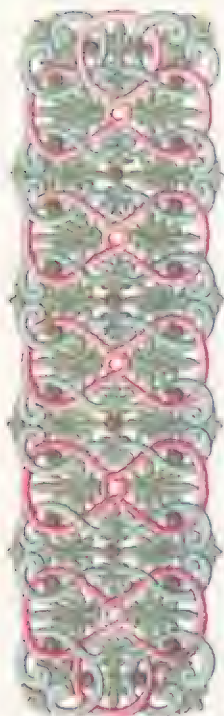
Двойной бранль.

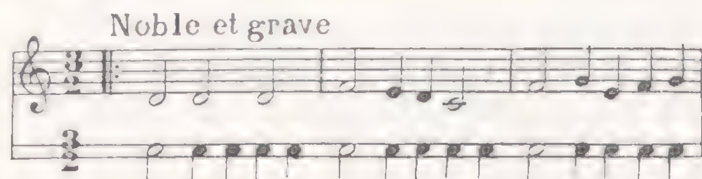
(Рис. 83).
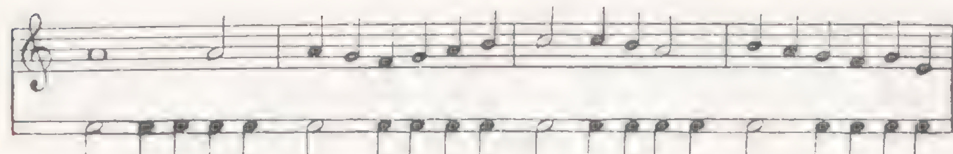
Нѣкоторыя техническія подробности о танцахъ того времени даетъ еще самоучитель XV вѣка соч. Guglielmo ebreo „Trattato di ballo", въ 1873 году полностью перепечатанный въ Болоньѣ отдѣльнымъ изданіемъ. Хотя въ эту книгу вошли нѣкоторыя фигуры басседанса, даже сочиненныя Лоренцо Великолѣпнымъ, но онѣ крайне незначительны. Спеціальныхъ названій эти танцы въ то время еще не имѣли. Въ трактатѣ „Guglielmo" всѣ танцы раздѣлены на двѣ категоріи: на басседансы (Basse Danse) и просто танцы (Ballo). Перечислено семнадцать басседансовъ, имѣвшихъ каждый свое названіе: „Reale", Migniotta", „Cupido", „Pazienta", „Venus" и друг. Всѣ они сочинены синьоромъ „Guglielmo" за исключеніемъ „Venus" и „Zauro", принадлежащихъ фантазіи Козимо Медичи. Танцамъ же (balli), для исполненія двумя, тремя или четырьмя персонами, также даны разныя названія: „Graziosa", „Collonese", „Ducheso", „Jugrata" и др. Они сочинены Санборомъ Деминико.

Изъ хранящейся въ Брюсселѣ рукописи, относящейся къ 1416 году и принадлежавшей герцогинѣ Савойской Маргаритѣ, усматривается также, что басседансы пользовались
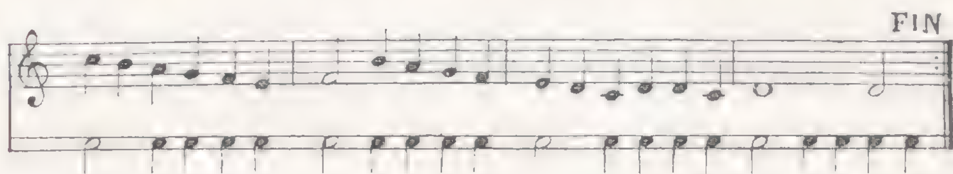
Ритмъ тамбурина.











Басседансъ, извѣстный подъ названіемъ Jouyssance vous donneray"
(„Доставлю вамъ наслажденіе").
(Рис. 84)

особымъ уваженіемъ. Этотъ танецъ самъ рекомендуетъ себя въ рукописи: „я басседансъ, царица всѣхъ танцевъ; я заслуживаю носить вѣнецъ; мало людей достигаютъ меня; кто танцуетъ меня хорошо, тотъ обязательно получилъ этотъ даръ отъ небесъ". (Рис. 84).



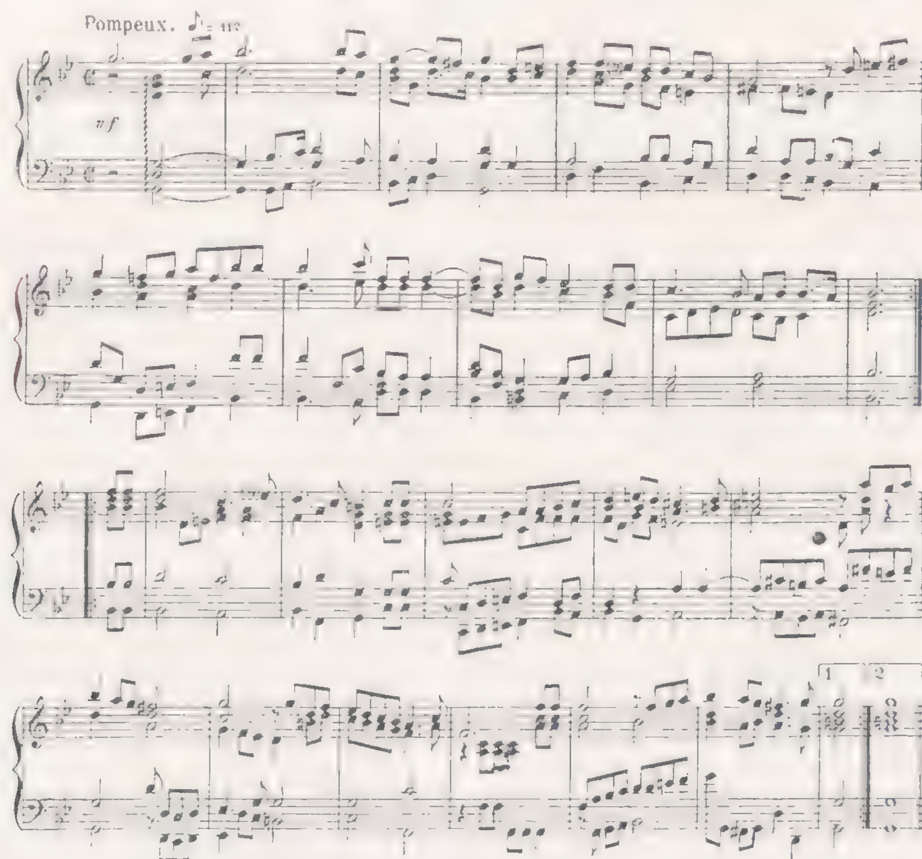
Аллеманда.
(Рис. 85).

Судя по этой рукописи, можно также заключить, что между перечисленными французскими танцами и итальянскими „басседансами", имѣвшими также крайне разнообразныя названія, существовало очень незначительное различіе. Кромѣ того, у итальянцевъ былъ еще особый видъ басседанса—„passa mezzo", который исполнялся такимъ образомъ, что пара танцовала, обязательно проходя посреди всей залы. Основное различіе заключалось въ томъ, что итальянцы дѣлали всегда поклоны налѣво, снимая шляпу лѣвой рукой, при чемъ Арена увѣряетъ, что такимъ образомъ выказывается болѣе „галантности" и уваженія къ „дамамъ сердца"; французы же въ знакъ уваженія дѣлали глубокій низкій

поклонъ справа. Кромѣ того, въ итальянскихъ „басседансахъ“ темпы и „па“ были оживленнѣе, чѣмъ у французовъ, у которыхъ не было тѣхъ трепетаній, „trebuchets“, о которыхъ говоритъ Арена. При этомъ, итальянскіе „профессора“ во всѣхъ вообще танцахъ совѣтуютъ побольше жеманства и аффектаціи, то есть предъявляютъ два требованія, которыя у французовъ были замѣнены скромностью и изысканностью манеръ. Изящество движеній, умѣніе „носить платье“ составляли отличительныя качества французскихъ танцевъ.

Названные танцы интересны въ томъ отношеніи, что они служатъ показателемъ существованія уже и въ XIV вѣкѣ танцевъ, обставленныхъ нѣкоторыми техническими требованіями. Въ нихъ успѣла уже сказаться создававшаяся въ Италіи система торжественныхъ поклоновъ, система, которая, по предположенію, перешла изъ Испаніи, гдѣ, въ го-





Аллеманда.

(Рис. 86).

раздо болѣе ранній періодъ, были уже извѣстны танцы, исполнявшіеся преисполненными собственнаго достоинства испанскими грандами.

Такимъ образомъ, хотя въ XIV и XV вѣкахъ не существовало еще никакой танцовальной грамматики, но хореграфія создала уже не только разныя варіаціи движеній, но и множество фигуръ и па, которымъ въ позднѣйшихъ учебникахъ были уже даны подходящія названія.

Независимо этого, въ самой манерѣ держаться на балахъ, для мужчинъ и женщинъ обычай вырабатывалъ постепенно особыя нормы хорошаго тона.

По характеру танцевъ можно заключить, что на балахъ танцовали не столько для своего удовольствія, сколько для того, чтобы похвастаться передъ другими своими изящными манерами и ловкостью.

Согласно правиламъ того времени, придворныя дамы не смѣли иначе танцовать, какъ



талонахъ. Въ ранній періодъ среднихъ вѣковъ, мужчины танцовали, не снимая шпагъ. Только позднѣе, при нѣкоторыхъ германскихъ дворахъ, во время баловъ послѣ турнировъ, герцоги, князья снимали мѣшавшее имъ оружіе. Ихъ примѣру слѣдовали и остальные приглашенные. Для всѣхъ мужчинъ плащъ былъ обязателенъ: безъ него никто не смѣлъ танцовать, не разбирая, какой исполняли танецъ, съ медленными или быстрыми движеніями. Объ обязательности плаща издавались даже неоднократные указы, подвергавшіе штрафу ослушниковъ. Женщины высшихъ и среднихъ сословій носили на балахъ платья съ очень длинными шлейфами, которые волочились по полу, потому что дамы не смѣли ни придерживать ихъ, ни поднимать. Этою модою отчасти и объясняется происхожденіе салонныхъ медленныхъ „басседансовъ“.



Перчатки въ тѣ времена были уже въ всеобщемъ употребленіи, но когда начинали танцовать, то ихъ снимали обязательно, совершенно обратно современной модѣ, требующей, чтобы для танцевъ непремѣнно надѣвались перчатки.



Кромѣ ординарныхъ „басседансовъ“, въ вѣка предшествовавшіе шестнадцатому, несомнѣнно исполняли при дворахъ и другіе „низкіе“ танцы, требовавшіе уже извѣстнаго умѣнія и дѣлая очень мелкіе шаги. Широкій шагъ и бойкія движенія считались предосудительными. Постоянной, неизмѣнной танцовальной формы не существовало. Наружный обликъ танца видоизмѣнялся: на каждомъ балу его исполняли по своему, пріурочивая къ каждому отдѣльному случаю; при этомъ, неизмѣнною оставалась только установившаяся уже форма итальянскихъ Riverenza (поклоновъ) и Continenza, изъ совокупности которыхъ и составлялись поклоны, и тогдашніе, не мудрые въ техническомъ отношеніи танцы.

Однако, уже съ XIV вѣка для баловъ существовалъ особый кодексъ, который постоянно совершенствовался, развивался и представлялъ собою регламентъ благопристойности и благородныхъ манеръ. Даже танцовальный костюмъ имѣлъ свои строго опредѣленныя формы, отступленія отъ которыхъ даже преслѣдовались. На этотъ предметъ издавались особыя правила, предусматривавшія случаи, могущіе повлечь за собою какія либо соблазнительныя дѣйствія. Особенно строго относились къ вошедшимъ въ обиходъ правиламъ въ нѣкоторыхъ городахъ Германіи, Швейцаріи и Фландріи. Щепетильность доходила до того, что между прочимъ, предписывалось являться на балы и маскарады не иначе, какъ въ совершенно закрытыхъ пан-



Аллеманда. (Рис. 87).

изысканности въ движеніяхъ. Это были тѣ же „басседансы“, получившіе только другія названія паваны, куранты и другіе. Такое предположеніе болѣе чѣмъ вѣроятно, потому что и въ хореграфическихъ учебникахъ XVI вѣка поименованные танцы называются уже устарѣлыми и выходящими изъ моды.

Къ числу ихъ относится и „Аллеманда“, считавшаяся однимъ изъ самыхъ древнихъ медленныхъ танцевъ, вѣроятно издавна исполнявшихся въ Германіи, наряду съ факельнымъ и свадебнымъ танцами. Аллеманда была чисто нѣмецкаго происхожденія; ее иногда даже называли „добрымъ нѣмецкимъ танцемъ“ и исполняли въ разныхъ странахъ съ очень неопредѣленнаго времени. Въ Англіи объ аллемандѣ упоминаетъ Шекспиръ въ одной изъ своихъ піесъ. Въ Испаніи, аллеманда была извѣстна съ XII вѣка. Объ ея совершенномъ исчезновеніи въ XVI вѣкѣ соболѣзновалъ извѣстный драматургъ поэтъ Лопе де Вега, бывшій большимъ любителемъ танцевъ. Хотя аллеманду изрѣдка танцовали и во Франціи, но къ ней относились съ пренебреженіемъ, признавая ея ритмъ слишкомъ тяжеловѣснымъ и пригоднымъ только какъ маршъ-прелюдія, какъ танцовальная фигура для выхода. Притомъ, композиторы музыки аллеманды мало заботились о танцовальномъ ритмѣ и о мелодіи, обращая главное вниманіе на гармонію аккордовъ.



Балъ при Людовикѣ XVII.
(Рис. 88).

Это подтверждается и свидѣтельствомъ современниковъ, удостовѣряющихъ, что „аллеманда“ не имѣла широкаго распространенія благодаря тому, что въ ней „много музыки, но мало танца“, и что „разнообразіе аккордовъ хотя и ласкаетъ слухъ, но путаетъ движеніе ногъ“. (Рис. 86).

Въ XVII вѣкѣ этотъ танецъ вышелъ совершенно изъ хореграфическаго обихода. Во Франціи аллеманду исполняли только, какъ музыкальную піесу, и за отсутствіемъ въ ней требуемаго для танца бойкаго ритма ее больше не исполняли. Гораздо позднѣе, снова появилась аллеманда, но общаго съ прежнею она ничего не имѣла. (Рис. 85 и 87).

Возвращаясь къ курантѣ, слѣдуетъ замѣтить, что хотя этотъ „прогулочный“ танецъ вмѣстѣ съ паваной составлялъ украшеніе гораздо позднѣйшаго, блестящаго вѣка Людовика XIV, но возникновеніе его относится къ значительно болѣе раннему періоду.

Самымъ скромнымъ образомъ, его исполняли уже и въ XIV вѣкѣ. Первоначально куранту танцовали вдвоемъ съ легкой припрыжкой. Эту упрощенную форму называли простою курантою (Courante Simple). При прохожденіи вокругъ всей залы, кавалеръ все время держалъ свою даму за руку (Рис. 88). Казалось бы, что такое немудрое гулянье по гладкому полу не представляло никакихъ техническихъ затрудненій для танцующихъ. На дѣлѣ же, это было далеко не такъ просто. Требовалась серьезная подготовка, безъ которой куранта представляла бы не благородный танецъ съ красивыми жестами и правильными, соразмѣренными передвиженіями ногъ, а простой заурядный образецъ пѣшаго по залѣ хожденія. Въ этомъ умѣніи „ходить", какъ древніе греки называли, шествовать, заключался секретъ куранты, которая по праву считается родоначальницею танцевъ, созданныхъ въ послѣдующія времена. Кто умѣлъ хорошо и красиво танцовать куранту, тому казались



Куранта.
(Рис. 89).
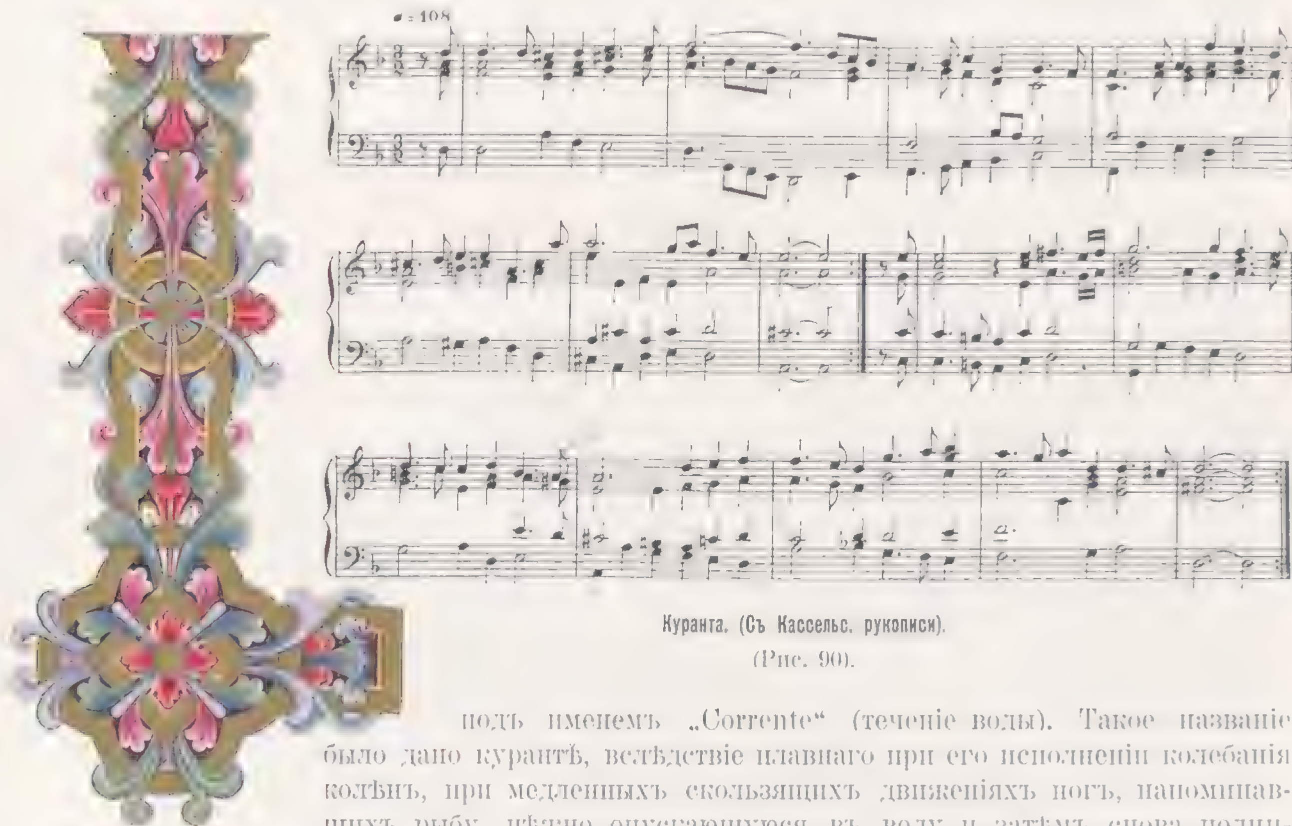
легкими и всѣ остальные танцы: потому куранту считали грамматическою основою для познанія всего танцовальнаго искусства.

Однообразіе этого танца не могло, однако, оставаться въ первобытномъ состояніи. И дѣйствительно, образовалась другая форма. Кавалеръ не держалъ больше свою даму за руку, а оба исполнителя шествовали вокругъ залы самостоятельно. (Рис. 89). Этотъ варіантъ вызвалъ и послѣдующій за нимъ, то есть куранту съ фигурами (Courante figurée). Фигуры были очень разнообразны. Любимая изъ нихъ состояла въ томъ, что три кавалера брали за руку трехъ дамъ и подъ музыку вели ихъ на другой конецъ залы. Оставивши своихъ дамъ, одинъ изъ кавалеровъ припрыгивалъ, дѣлалъ разные жеманные жесты съ граціозными движеніями и снова подходилъ къ одной изъ дамъ съ предложеніемъ слѣдовать за нимъ. Тѣ же самыя эволюціи продѣлывали и другіе кавалеры.

Получивши отказъ, кавалеры становились на колѣни передъ дамами, которыя, послѣ нѣкотораго колебанія, наконецъ, склонялись на просьбы, подавали руку и тутъ уже начиналась настоящая куранта, т. е. хожденіе вокругъ залы. Это шествіе вскорѣ временно прекращалось, съ тѣмъ чтобы снова возобновить прежнюю, варіированную пантомиму, въ которой, какъ кавалеры, такъ и дамы имѣли возможность блеснуть изяществомъ манеръ и красотою „галантныхъ“ движеній.

Разработанная въ XVII вѣкѣ профессорами учрежденной въ Парижѣ танцовальной академіи, куранта сдѣлалась прототипомъ для вытѣснившаго этотъ танецъ менуэта, послѣ чего куранта была окончательно забыта.

Первоначально куранту, какъ было уже сказано, танцовали съ легкой припрыжкой, а затѣмъ ее исполняли, отдѣляясь очень мало отъ земли (terre à terre). Мнѣнія о происхожденіи куранты различны. Одни утверждаютъ, что этотъ танецъ чисто французскій, другіе говорятъ, что онъ перенесенъ въ Парижъ изъ Италіи, гдѣ онъ былъ извѣстенъ



Куранта. (Съ Кассельс. рукописи).
(Рис. 90).

подъ именемъ „Corrente“ (теченіе воды). Такое названіе было дано курантѣ, вслѣдствіе плавнаго при его исполненіи колебанія колѣнъ, при медленныхъ скользящихъ движеніяхъ ногъ, напоминавшихъ рыбу, нѣжно опускающуюся въ воду и затѣмъ снова подымающуюся на ея поверхность.

Курантою начинали всѣ танцовальные вечера. Сдѣлавшись церемоніальнымъ танцемъ, она занимала тоже мѣсто, какое въ послѣдствіи занималъ „польскій“, которымъ открывались всѣ балы. (Рис. 90).

Независимо этого, изъ разныхъ бытовыхъ сочиненій извѣстно, что гораздо ранѣе XVI вѣка пользовались также не меньшею популярностью мавританскій и канарійскій танцы, не имѣвшіе, однако, ничего общаго съ „низкими“, благородными танцами высшаго сословія.

Въ Италіи и Англіи, мавританскій танецъ (Moriska) былъ даже необходимою принадлежностью каждаго праздника. Утверждаютъ, что созданъ былъ этотъ танецъ маврами, оставшимися въ Испаніи (Moriscos), откуда онъ былъ перенесенъ по ту сторону Пиренеевъ. Его танцовали подъ шумные звуки трубъ, въ платьѣ, обшитомъ бубенчиками; медленно нагибались впередъ, поперемѣнно притоптывая то правою, то лѣвою ногою, то сразу

обѣими пятками. „Мориска“, которую, по мнѣнію Туано Арбо, танцовали съ маленькими тамбуринами, держалась во Франціи до половины XVI вѣка. Высшее общество никогда „мориску“ не танцовало, а ее исполняли особо приглашаемыя лица, какъ „entremets“ во время обѣдовъ и маскарадовъ. (Рис. 91).

У португальцевъ „мориска“ (mourieras) почиталась любимымъ танцемъ. Въ нѣсколько другомъ видѣ, при ограниченномъ темпѣ, танецъ этотъ исполнялся въ Испаніи и Португаліи во время придворныхъ церемоній посвященія вассаловъ въ рыцари. Впрочемъ, это былъ не столько танецъ, сколько торжественный маршъ съ размахиваніемъ мечами.

Гораздо ранѣе XV столѣтія „мориска“ была очень популярна въ Англіи (Morris-Danse). Она была извѣстна уже въ царствованіе Якова I, что можно усмотрѣть изъ нарисованной голландскимъ художникомъ Винкелбоомъ картины, съ изображеніемъ танцоровъ, исполняющихъ „мориску“ передъ Ричмондскимъ дворцомъ. Въ піесахъ Шекспира „Генрихъ V“ и другихъ также не разъ упоминается о морискѣ, какъ о модномъ въ его время танцѣ. Лучшими исполнителями „Morris-Danse“ считались обитатели Герфордшира. Объ нихъ ходила слава, что не только молодежь, но и девяностолѣтніе старцы выходили на улицу, чтобы блеснуть ловкостью при исполненіи „мориски“.

Музыка Мориска изъ Т. Арбо.

Ударъ по полу правымъ каблукомъ.
Лѣвымъ.
Правымъ.
Лѣвымъ.
Обоими.
Пауза.

Ударъ правымъ каблукомъ.
Лѣвымъ.
Правымъ.
Лѣвымъ.
Обоими.
Пауза.

Снова правымъ.
Лѣвымъ.
Правымъ.
Лѣвымъ.
Правымъ.
Лѣвымъ.
Правымъ.
Лѣвымъ.
Правымъ.
Обоими.
Пауза.



(Рис. 91).

Изъ приведеннаго описанія, взятаго въ оркесографіи Туано Арбо, можно заключить, что танцоръ какъ будто топчется на одномъ мѣстѣ. Въ дѣйствительности же, искусство исполнителя заключалось въ томъ, что онъ, притоптывая въ тактъ то лѣвой, то правой ногой, долженъ былъ въ опредѣленномъ темпѣ ловко пройти всю залу, съ одного конца до другаго.

Характеръ этого танца былъ нѣсколько различный съ тѣмъ, который описанъ у Туано Арбо. Это можно видѣть изъ сохранившагося, въ одномъ очень старинномъ домѣ въ Стаффордширѣ, рисунка на стеклахъ въ окнѣ (рис. 92), съ разными фигурами; каждая

изъ нихъ подробно разъяснена англійскими изслѣдователями, возстановившими самый танецъ (рис. 93), который обязательно исполнялся ежегодно, перваго мая. Первенствующую роль въ этомъ танцѣ играла царица мѣсяца мая, въ образѣ „Maid Marian“, возлюбленной извѣстнаго разбойника Робэна Гуда; одѣвали ее въ костюмъ богини Флоры, съ короной на головѣ; рядомъ съ ней, съ вѣнкомъ въ рукахъ, танцовалъ францисканскій монахъ и въ общемъ хороводѣ прыгали шуты и другія лица, собиравшіяся на праздникъ возрожденія природы.

Танцовали еще Канарійскій танецъ, о происхожденіи котораго имѣются разныя мнѣнія. Изъ нихъ слѣдуетъ совершенно откинуть предположеніе, что его привезли съ Канарскихъ острововъ. Лица, описавшія его, даютъ противорѣчивыя о немъ показанія. Это слѣдуетъ приписать тому, что Канарійскій танецъ, исполнявшійся въ разныхъ государствахъ вплоть до XVII вѣка, въ теченіи нѣсколькихъ столѣтій измѣнялъ свои формы и наконецъ преобразился въ „шаконъ“, одинъ изъ любимыхъ танцевъ временъ Людовика XIII.



(Рис. 92).

Такъ какъ въ тѣ времена желѣзныхъ дорогъ не было, публичныхъ театровъ не существовало, то общеніе между людьми было крайне затруднительно; вслѣдствіе этого вполнѣ понятно, что народные танцы въ разныхъ государствахъ и даже въ разныхъ областяхъ одного и того же государства имѣли очень ограниченный районъ, гдѣ каждый танецъ имѣлъ совершенно самостоятельную форму. Такъ, въ нѣкоторыхъ сочиненіяхъ упоминается о распространенныхъ по Италіи танцахъ, носящихъ названія тѣхъ мѣстностей, гдѣ ихъ исполняли. Восхищаются страстной „Венеціаной“, говорятъ о не менѣе пылкой „Бергамаско“; кромѣ того извѣстны были „Падуана“, которую совершенно неосновательно называютъ первообразомъ „Паваны“; упоминаютъ о сохранившейся до настоящаго времени, въ измѣненномъ видѣ „Тарантеллѣ“, о происхожденіи которой мы имѣли уже случай говорить: „Фріулонѣ“, преобразовавшейся въ „Фурлану“, и о другихъ.

На фламандскихъ, старинныхъ картинахъ также во множествѣ воспроизведены раз-

ные голландскіе хороводы: то скромные, то такіе, гдѣ участвующіе прыгаютъ другъ черезъ друга, то танцуютъ, подбрасывая платокъ съ разнообразными варіантами и аксесуарами. Къ тому же времени относятся и безконечное число бранлей-хороводовъ во Франціи, съ названіями разныхъ мѣстностей. Это явленіе замѣчается во всей вообще Европѣ. Темпы танцевъ и музыкальные ихъ мотивы во многомъ различались другъ отъ друга, въ зависимости отъ темперамента и духа національностей.



(Рис. 93).

Перечисленіе народныхъ танцевъ сдѣлано съ цѣлью указать, что изъ этого разнообразнаго, сырого хореграфическаго матеріала и сформировались облагороженныя формы, какъ при салонныхъ, такъ и при сценическихъ танцахъ, начавшихся съ скромныхъ бассе дансовъ.

Салонные басседансы и бранли, въ развитіи техники танцовальнаго искусства, составили переходную ступень къ эпохѣ „Возрожденія". Это была первая стадія тѣхъ вполнѣ уже регламентированныхъ, торжественныхъ шествій и салонныхъ танцевъ, вызвавшихъ необходимость въ созданіи дисциплинированной школы, которая довела хореграфическое искусство до лучшей и совершеннѣйшей его формы, т. е. до балета съ такъ называемыми классическими танцами.

Такимъ образомъ, начало современной, классической школы слѣдуетъ искать въ изящныхъ правилахъ, начертанныхъ для салонныхъ танцевъ, которые въ свою очередь создавались не самостоятельно, а вылились изъ первобытныхъ формъ народныхъ танцевъ, изъ которыхъ было откинуто все непригодное и взято въ очищенномъ видѣ только то, что подходило къ характеру эпохи.







„ВОЗРОЖДЕНІЕ“

XV, XVI, XVII

ВѢКА.



XII.

Значеніе балета въ ряду изящныхъ искусствъ.

Красота танцевъ. Хореграфическая грамматика. Одухотвореніе танцевъ. Пластика танцевъ. Ложные взгляды на балетъ. Оцѣнка балета какъ искусства.—Писатели, враги и друзья хореграфіи. Гюйо. Гегель. Тардъ. Межовъ. Прельсъ.—Тэнъ.—Г. Гейне о балетмейстерахъ. Мнѣнія Родэна, Шлегеля, Смита и Вагнера. Невѣжество жрецовъ искусства. Балетные критики. Самостоятельность балета, какъ искусства.

СРЕДНИМЪ вѣкамъ были чужды красоты древней Эллады. Изящество строгихъ формъ античной оркестики было забыто. Объ ней наконецъ вспомнили въ блестящую эпоху „Возрожденія“.

Шестнадцатый же вѣкъ составилъ крупную эпоху въ исторіи хореграфіи. Онъ воскресилъ античный міръ съ его дивною, эллинскою оркестикой и положилъ начало новому, благородному искусству, которымъ мы и въ настоящее время восторгаемся на всѣхъ лучшихъ европейскихъ сценахъ. Начиная съ этой эпохи, значеніе и красота танцевъ стали всѣмъ понятны. Движенія подчинились правиламъ и опредѣленному ритму. Танецъ сдѣлался одною изъ формъ „прекраснаго“ въ дѣйствіи. Корпусъ человѣческій въ безчисленныхъ танцовальныхъ варіантахъ сталъ двигаться, подобно звуку изящной мелодіи. Наконецъ, создался новый родъ искусства балетъ, не перестающій и до настоящаго времени считаться красивѣйшимъ зрѣлищемъ.

Въ этомъ вѣкѣ, въ придворныхъ сферахъ разныхъ государствъ образовались изящнѣйшія формы танцевъ, поставившія хореграфію на почетное мѣсто въ ряду другихъ искусствъ. Благодаря красивому стилю танцевъ, сдѣлались понятными изящество корпуса и прелесть ритмичныхъ движеній, въ которыхъ сказывалось вѣчно юное влеченіе обоихъ половъ другъ къ другу и неразрывно связанная съ ними „любовь“. Стало понятнымъ, что красота танца заключается въ гармоніи формъ и въ оживленныхъ линіяхъ. Танецъ, подобно тому какъ было въ античныя времена, сдѣлался живой пластикой и поэмой жизни. Каждое движеніе создавало новыя гармоничныя формы танца, строго подчиненнаго ритму.

Прирожденная французу грація объединилась съ блестящей фантазіей итальянца. На помощь имъ, XVI вѣкъ далъ школу, которая въ свою очередь создала учителей, будущихъ строителей балетнаго искусства, быстро получившаго право гражданства по всей Европѣ.

Появились хореграфическая грамматика и литература. Главными піонерами были итальянцы Карозо и Негри, и почти одновременно съ ними французъ, каноникъ Туано Арбо. Объ этихъ учителяхъ мы будемъ говорить подробнѣе въ другомъ мѣстѣ; теперь же упоминаемъ объ нихъ потому, что благодаря ихъ сочиненіямъ, впервые явилась возможность разобраться въ танцахъ ихъ времени, составившихъ переходную ступень къ сценическимъ танцамъ.

Приступая къ изложенію движенія хореграфіи въ XVI вѣкѣ, заложившемъ прочный фундаментъ для постройки невиданнаго до того времени балетнаго представленія, полагаемъ необходимымъ остановиться на выясненіи значенія балета въ ряду изящныхъ искусствъ.

Уже съ половины XV вѣка хореграфія начала завоевывать себѣ подобающее мѣсто въ мнѣніи общества. Въ сознаніи, что формы и движенія человѣческаго тѣла обязательно передають душевное его настроеніе, къ танцу стали предъявлять новыя требованія. Издавать звуки не означаетъ пѣть. Точно также и всякій родъ безсмысленныхъ, не регламентированныхъ движеній не признавались болѣе танцами. Поняли, что „пѣть“ не означаетъ „пѣніе“ и что „танцовать“ не есть танецъ, въ благородномъ его смыслѣ. Не всякій могъ исполнить „танецъ“: танцовать же могъ каждый.

Потребовалось нѣчто другое, болѣе высшаго порядка. Надо было дать смыслъ каждому шагу. Надо было одухотворить всякое движеніе, и такимъ образомъ въ танцѣ выработались единство характера и выразительность, соединенныя съ соразмѣренными движеженіями корпуса. Принявши такой обликъ, танецъ признанъ былъ не только какъ способъ развлеченія, посредствомъ передвиженій корпуса, но и какъ благородное искусство, представляющее собою средство для передачи душевнаго настроенія въ горделивомъ ритмѣ красивыхъ линій. Такимъ путемъ, съ эпохи „Возрожденія“ начали стремиться къ идеаламъ изящнаго, давши танцу почетное мѣсто рядомъ съ музыкой, живописью и скульптурою.

Для достиженія этихъ идеаловъ необходимы были эстетически поставленныя правила, посредствомъ которыхъ балетъ получилъ-бы возможность, по справедливости, быть



Съ рел. Кановы.
(Рис. 94).



„Низкіе“ танцы. (Рис. 95).

включеннымъ въ область прекраснаго. Для этой цѣли сообразно духу того времени и создалась школа, которая красивымъ образомъ выработала движенія, выразительность и ритмъ — эти три главныхъ элемента, необходимыхъ для эстетическаго танца, форма и видъ котораго обусловливались тѣмъ смысломъ, который намѣревались придать исполняемому танцу.

Вмѣстѣ съ разнообразіемъ темповъ и „pas“, явилось сознаніе, что всякій, даже и обладающій индивидуальными способностями, можетъ блеснуть своимъ искусствомъ только тогда, когда пройдетъ тяжелую школу ученія.

Короли разныхъ странъ, какъ большіе любители танцевъ, дали крупный толчекъ хореграфіи. Ихъ примѣру конечно послѣдовали придворные, почти вынужденные обучаться любимому искусству ихъ владыкъ. Они дѣлали это съ цѣлью придать своимъ танцамъ внѣшнюю и внутреннюю красоту, то есть дать имъ такой обликъ, который могъ нравиться не только имъ самимъ, но и всѣмъ присутствующимъ.

Такимъ путемъ устанавливались разнообразные взгляды на существо танца, и благодаря этому само общество начало критически относиться какъ къ исполнителямъ, такъ и къ новымъ хореграфическимъ пріемамъ, которые постепенно развивались и не могли больше застыть въ прежнихъ формахъ. Создался въ обществѣ вкусъ, который въ публично исполняемыхъ танцахъ требовалъ цѣломудренныхъ формъ, и строго осуждалъ всякаго рода излишества, къ которымъ, къ сожалѣнію, такъ назойливо стремятся современные хореграфы — искатели новшествъ, жаждущіе какихъ то эфемерныхъ „переживаній“ и непонятныхъ для нихъ самихъ „настроеній“.

Каждый народъ несомнѣнно имѣлъ свою исторію танцевъ; но законы хореграфіи и танцовальныя нормы были общими для всѣхъ культурныхъ націй. Сохранивши свои характерныя въ національныхъ танцахъ черты, всѣ націи усвоили общія нормы, выраженныя въ одинаковой для всѣхъ хореграфической гаммѣ и танцовальной грамматикѣ, которыя вѣками вырабатывались сначала въ Италіи, а затѣмъ во Франціи. Парижъ, дѣйствительно, сдѣлался законодателемъ танцевъ для всего міра благодаря тому, что раздавшаяся въ столицѣ міра проповѣдь красоты и изящества была одинаково понята всѣми, подобно тому какъ сдѣлались незыблемыми устои красоты, на которыхъ держалась античная пластика.

Казалось бы, что такое мнѣніе должно было крѣпко утвердиться въ обществѣ. Въ дѣйствительности же это было не такъ. Балетъ не признавался даже искусствомъ; на него смотрѣли не иначе, какъ на веселое, пріятное зрѣлище. Только избранная, одаренная благороднымъ вкусомъ публика находила эстетическое наслажденіе, любуясь на „прекрасное", выраженное въ изящныхъ пластическихъ позахъ и въ движеніяхъ танцовщицъ.

Къ сожалѣнію, однако, нельзя не сознаться, что даже въ недавнее время во всѣхъ столицахъ міра „богатая публика" ходила въ балетъ совсѣмъ не для эстетическаго наслажденія хореграфическимъ искусствомъ. Возсѣдали въ театрѣ или для того, чтобы себя показать, или съ затаенною цѣлью сорвать пышный цвѣтокъ изъ балетнаго цвѣтника. На качества и достоинства исполнительницъ, въ смыслѣ искусства, смотрѣли только вскользь: больше же разбирали тѣлосложеніе артистокъ, подобно тому, какъ коннозаводчикъ по статьямъ судитъ о складѣ породистой лошади.

Такихъ однако съ году на годъ дѣлалось все меньше и меньше и нашъ вѣкъ началъ проявлять не только серьезное отношеніе къ хореграфіи, но даже и желаніе идти за духомъ времени. Къ сожалѣнію, повторяемъ, „стилизуется" невозможное, повергается въ прахъ все пріобрѣтенное вѣками и образуется новая реальная школа „футуристовъ", задавшихся идеей, подобно огненной птицѣ, зажечь море хвостомъ. Но къ счастію для искусства всѣ эти дикія потуги вращаются пока въ крайне ограниченномъ, себя рекламирующемъ кружкѣ, проповѣдывающемъ идеалы „обнаженія", то есть такого рода идеалы, о которыхъ не было и помину какъ при нарожденіи изящныхъ, балетныхъ формъ, такъ и въ эпоху, создавшую благородныя паваны, менуэты и пасторали, такъ красиво одухотворенныя въ произведеніяхъ Ланкре, Ватто и другихъ корифеевъ живописи.

Въ нелѣпыхъ взглядахъ на балетъ нельзя конечно винить исключительно одно общество. Большая часть вины падаетъ на держащую камертонъ всеобщую, художественную критику, которая какъ будто задалась мыслью вычеркнуть хореграфію съ балетомъ изъ ряда другихъ искусствъ.



Съ рел. Кановы.
(Рис. 96).

За примѣрами ходить не далеко. Русскій ученый Даль въ своемъ „Толковомъ Словарѣ" опредѣляетъ балетъ „какъ зрѣлище, составленное изъ плясокъ и нѣмого дѣйствія", а балетмейстера, какъ „содержателя общества плясуновъ и начальника надъ ними". Еще болѣе пренебрежительно отнесся къ балету авторъ „Систематической Библіографіи" Межовъ. Онъ помѣстилъ его въ отдѣлъ „уженія рыбы, верховой ѣзды и гимнастики".

Межовъ вѣроятно придерживался Дидеро и д'Аламбера, которые въ изданной въ XVII столѣтіи „методической энциклопедіи", въ одномъ и томъ же томѣ трактуютъ (впрочемъ съ полнымъ уваженіемъ) о балетѣ и танцахъ, наравнѣ съ фехтованіемъ, гимнастикой и плаваніемъ.



Современный балетъ.
(Рис. 97).

Пасынкомъ была хореграфія у большинства западныхъ писателей. Всѣмъ вообще искусствамъ, какъ-то, живописи, музыкѣ, скульптурѣ приходила на помощь наука, разъяснившая имъ ихъ задачи и расчищавшая тѣ пути, по которымъ они должны были слѣдовать въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи. Одна только хореграфія стояла особнякомъ. Объ ней упорно молчали, не смотря на то, что въ ея мотивахъ, какъ въ зеркалѣ, отразилась вся культурная жизнь человѣчества.

Пренебреженіе къ балету наблюдается не только въ Россіи, но и у западныхъ писателей, которые по отношенію къ танцамъ придерживались афоризма Альфонса, короля Аррагонскаго, утверждавшаго, что танцы отличаются отъ помѣшательства тѣмъ, что они не могутъ длиться такъ долго.

Дѣйствительно, прочитавъ самыхъ разнообразныхъ художественныхъ критиковъ по исторіи и философіи искусствъ, нигдѣ нельзя

найти никакихъ не только поясненій, но даже намековъ о балетѣ, какъ будто балетъ не искусство.

Для примѣра приведемъ прославленнаго Гюйо; въ его почтенной книгѣ „Искусство съ соціологической точки зрѣнія“ ни слова не говорится о танцахъ, хотя невозможно отрицать ту соціальную роль, которую играла хореграфія у древнихъ грековъ и въ эпоху „Возрожденія“.

Еще хуже отнесся Тардъ въ его изслѣдованіи „Искусство и логика“. Тутъ имѣется только одно небольшое мѣсто, относящееся къ танцамъ. Приводимъ его въ видѣ курьеза. Тардъ говоритъ о древности происхожденія шахматовъ, а его русскій коментаторъ Л. Оболенскій добавляетъ: „со времени Египетской монархіи извѣстны не только шахматы, но и шашки, кегли, куклы, дергуны, мячи. Прибавимъ къ этому же ряду—музыку и танцы“. Такимъ образомъ, не одни только танцы, но и музыка съ такими колоссами, какъ Моцартъ, Бетховенъ, Вагнеръ, оказались въ одномъ ряду съ кеглями и мячами. Критикъ конца XIX столѣтія ушелъ еще дальше своего русскаго предшественника Межова.

Въ „Эстетикѣ“ Прельса, трактующей объ общихъ основахъ искусства, танцамъ отведена одна страница. Авторъ довольно пренебрежительно упомянулъ о танцахъ, и то повидимому только изъ педантической добросовѣстности. Для полноты „изслѣдованія“ ученый говоритъ, что національные танцы имѣли первоначально лишь *чувственное* значеніе; затѣмъ, Прельсъ снисходительно добавляетъ, что танцы въ послѣдствіи пріобрѣли художественно разработанныя и сложныя формы. Конечно, лестенъ такой отзывъ объ хореграфіи, но почтенный профессоръ какъ бы преднамѣренно забылъ упомянуть о самомъ главномъ. Согласно его заключенію, ядромъ для эстетическихъ наслажденій долженъ быть признанъ міръ чувствъ. Такой принципъ примѣненъ Прельсомъ ко всѣмъ искусствамъ, о хореграфіи же названный ученый умалчиваетъ, какъ бы забывая непреложную истину, что въ области хореграфіи, доставляющей несомнѣнно художественное удовлетвореніе, міръ чувствъ имѣетъ преобладающее значеніе; а такое свойство и даетъ танцовальному искусству право стоять въ ряду съ другими искусствами.

Въ своихъ лекціяхъ объ искусствѣ В. Тэнъ, перечисляя пять родовъ искусства—поэзію, скульптуру, живопись, архитектуру и музыку, совсѣмъ не говоритъ о танцахъ, какъ будто они ни съ какой стороны не относятся къ обширной семьѣ искусствъ. Только въ главѣ, посвященной греческой цивилизаціи, античной хореграфіи посвящены двѣ строки: „у грековъ была цѣлая наука различныхъ положеній тѣла и тѣлодвиженій,—оркестика, учившая изящнымъ позамъ въ священныхъ танцахъ“. Опредѣленіе очень странное въ устахъ историка искусства, какъ будто умѣніе стать въ „изящную позу“ и не искусство. Точно также въ „лекціяхъ объ искусствѣ“ знаменитаго Рескина и менѣе извѣстнаго профессора базельскаго университета К. Гросса совершенно не нашлось мѣста для хореграфіи. Наконецъ, Гейдельбергскій профессоръ К. Лемке въ своей популярно изложенной „Эстетикѣ“ много говоритъ о „прекрасномъ“ въ музыкѣ, въ мертвой пластикѣ—скульптурѣ и пр. Ни однимъ словомъ не обмолвился онъ о хореграфіи, то есть о болѣе близкой человѣческому пониманію живой, движущейся пластикѣ. Между тѣмъ, профессоръ, если не самъ любовался въ театрѣ, то вѣроятно до его слуха дошли разсказы о дивныхъ образцахъ эллинской оркестики. Слышалъ онъ конечно и о такихъ представительницахъ „прекраснаго“, какъ Тальони, Гризи и цѣлая плеяда артистокъ, прославившихъ себя на хореграфическомъ поприщѣ, начиная съ эпохи Людовиковъ вплоть до нашего времени, не перестающаго постоянно открывать новыя, блестящія звѣзды на балетномъ небосклонѣ.

Вообще, ни у одного изъ писателей минувшаго вѣка, трактовавшихъ объ исторіи и философіи искусствъ, не встрѣчается никакихъ сужденій о танцахъ и о балетѣ, кромѣ незначительныхъ отрывочныхъ, по большей части сумбурныхъ фразъ, въ крайнемъ случаѣ отдѣлывающихся формальной отпиской для „полноты“ изслѣдованія.

Такое явленіе объясняется нами исключительно малоосвѣдомленностью писателей

объ этомъ благородномъ искусствѣ и нежеланіемъ углубиться въ его существо, вѣроятно, благодаря тому, что „танецъ" не можетъ уподобиться картинѣ. Какъ онъ ни выразителенъ, но вѣкъ его мимолетенъ; его рисунокъ быстро ускользаетъ изъ памяти даже очень глубокаго изслѣдователя; тогда какъ живопись — оставляетъ на полотнѣ картину, сотни лѣтъ вызывающую разнообразныя сужденія какъ о художникѣ, такъ и объ его эпохѣ.

Независимо этого, значительная часть жрецовъ искусства, танцоры и балетмейстеры, не только не способствовали распространенію знаній о своемъ спеціальномъ предметѣ, но, къ сожалѣнію, во многихъ случаяхъ оказывались даже круглыми невѣждами. Намъ лично пришлось говорить съ нѣкоторыми артистами съ пристегнутымъ къ нимъ ярлыкомъ балетмейстера; они отзывались полнымъ незнаніемъ крупнѣйшихъ именъ въ области хореграфіи. На вопросъ о томъ, кто была Камарго", слѣдовалъ отвѣтъ: „Это героиня балета, сочиненнаго Маріусомъ Ивановичемъ Петипа". Другого изъ много мнящихъ о себѣ балетныхъ артистовъ пришлось спросить о значеніи въ танцѣ ритма; онъ широко открылъ глаза и отвѣтилъ: „глупости однѣ, это все писатели выдумываютъ"! И такихъ до сихъ поръ не мало. Генрихъ Гейне въ своей танцовальной поэмѣ „Докторъ Фаустъ" балетмейстерамъ своего времени справедливо далъ названіе „Пляшущихъ обезьянъ", умѣющихъ перенимать, но лишенныхъ собственнаго воображенія. Такія мало образованныя лица не могли, конечно, вселить въ обществѣ уваженія къ балету, который искажался ради угожденія испорченнымъ вкусамъ толпы, рукоплескавшей не столько правдѣ въ искусствѣ, сколько трескучему фейерверку. Критика же прошлаго вѣка была очень слаба, потому что о танцахъ и о балетѣ брался писать всякій, умѣвшій только держать перо въ рукахъ. Ограничиваясь общими стереотипными фразами, критика не разбирала достоинствъ хореграфическаго произведенія на сценѣ, а безъ разбора кадила фиміамъ звѣздамъ въ туникахъ, восходившимъ на театральныхъ подмосткахъ.

У рецензентовъ даже выработалась спеціально балетная терминологія для опредѣленія качества артистовъ. Но описанія „стальныхъ" носковъ или летанія „какъ пухъ отъ устъ Эола" ни мало ни разъясняли ни значенія балета, ни его эволюціи въ данный моментъ.

Для второй половины девятнадцатаго вѣка въ обществѣ находилось оправданіе: оно не могло интересоваться балетомъ. То было время позитивной философіи и реалистическаго направленія въ литературѣ, живописи и музыкѣ. Естественно, что подъ давленіемъ лишеннаго поэзіи настроенія, общество и не могло увлекаться такимъ далекимъ отъ реализма искусствомъ, какъ хореграфія.

Эпоха, провозгласившая принципомъ искусства реальное воспроизведеніе всего видимаго, не могла признать балета искусствомъ, потому что самъ балетъ, по существу своему, невольно становился въ разрѣзъ съ принципомъ реальной школы. Какъ изящное искусство, онъ обязательно долженъ былъ переносить дѣйствительность въ новый, волшебный, очаровательный міръ. Искусству не подобало быть жалкой поддѣлкой подъ природу и сколкомъ съ дѣйствительности. Искусству, а особенно балету, не пристало каллиграфическимъ способомъ воспроизводить очертанія, лишенныя смысла. Крупный художникъ Роденъ сказалъ, что рисунокъ Рафаэля справедливо считается прекраснымъ, но онъ прекрасенъ не только удивительной гармоніей линій; онъ прекрасенъ потому, что отражаетъ обаятельную, ясную душу художника и ту благость, которая изъ его сердца излучается на всю природу. Мы приводимъ мнѣніе Родена въ противовѣсъ школѣ реалистовъ, не признающихъ въ искусствѣ вообще, а тѣмъ болѣе въ хореграфіи, никакой красоты.

Не подлежитъ конечно сомнѣнію, что между искусствомъ и дѣйствительностью существуетъ тѣсная связь, но искусство не должно рабски подражать дѣйствительности: оно передѣлываетъ ее, создавая свой особый міръ, для котораго въ природѣ нѣтъ подходящихъ образцовъ.

Въ такомъ духѣ выразился и Ав. Шлегель въ своихъ „чтеніяхъ объ изящной литературѣ и искусствѣ". „Подражая природѣ и воспроизводя ее, говоритъ онъ,—искусство никогда не возвысится до своего оригинала; чтобы выйти изъ этого печальнаго положенія, оно должно поставить себѣ совсѣмъ другія цѣли". Разъ природа дана человѣку, добавляетъ Шлегель, становится непонятнымъ, зачѣмъ мучиться и добиваться въ искусствѣ ея копіи, которая для человѣческаго духа не представляла бы никакихъ преимуществъ передъ оригиналомъ.

Такого мнѣнія объ искусствѣ танцевъ придерживались всѣ не натуралисты. Адамъ Смитъ говоритъ, „что танцы такъ же выразительны, какъ музыка, а быть можетъ и выше всѣхъ другихъ искусствъ". Дидро выражается о танцѣ такъ: „Танецъ—это цѣлая поэма, она предполагаетъ участіе поэта, музыканта, живописца и мимика".

Вольтеръ восторгался танцами, какъ идеальнымъ искусствомъ; онъ велъ о хореграфіи переписку и писалъ хвалебные въ стихахъ дифирамбы танцовщицамъ его времени.

Приводимъ еще мнѣніе Рихарда Вагнера, котораго нельзя заподозрить въ непониманіи красотъ искусства. Онъ утверждалъ, что танецъ долженъ служить для человѣка орудіемъ для выраженія полной гаммы чувствъ и ощущеній.

Кстати вспомнимъ и старика Лукіана, писавшаго объ античныхъ греческихъ танцахъ. „Какое искусство, сказалъ онъ, такъ совершенно, такъ увлекательно, какъ танцы"!

Такимъ образомъ мы видимъ, что хореграфія имѣла много хулителей, но значительно меньше защитниковъ. Въ сужденіяхъ объ ней, она пережила тѣ же противорѣчія, какія встрѣчаются въ вопросахъ, касающихся опредѣленія „прекраснаго" и значенія всѣхъ искусствъ вообще. Добрая старая эстетика утверждала, что „прекрасное" есть выраженіе какъ невидимаго, такъ и человѣческихъ страстей. Такое растяжимое опредѣленіе вело къ безконечнымъ спорамъ, которые истины не выясняли, а только затемняли вопросъ.

Вкривь и вкось, не понимая предмета, толковали вѣками также и о танцахъ. Строили и разрушали теорію, создавали и уничтожали эстетическія формы для опредѣленія значенія танца въ ряду изящныхъ искусствъ. Это легко объясняется, какъ мы уже говорили, тѣмъ, что танецъ былъ эфемеридою. Не оставляя по себѣ слѣдовъ, онъ жилъ и живетъ одно мгновеніе; время слишкомъ незначительное, чтобы запечатлѣть себя въ воображеніи даже самаго ревностнаго изслѣдователя. Не смотря, однако, на всѣ такія пертурбаціи, танецъ продолжалъ не только жить, но и развиваться самостоятельной жизнью, по собственнымъ внутреннимъ законамъ и въ концѣ концовъ вылился въ форму балета, достигнувшаго въ наши дни высокаго художественнаго значенія.

Для хореграфіи утѣшительно то, что люди, занимающіеся въ настоящее время искусствомъ, едва-ли станутъ теперь отрицать крупное значеніе балета въ ряду другихъ искусствъ. Современный балетъ въ наше время успѣлъ уже стать особнякомъ. У него есть свои спеціальные композиторы, свои художники, своя эстетика и почтенная, строгая критика. Такимъ образомъ, балетъ сталъ на твердое основаніе и наравнѣ съ другими искусствами можетъ считаться плодомъ вдохновенія и воспроизведенія мощной красоты, въ самыхъ разнообразныхъ, одухотворенныхъ, стильныхъ очертаніяхъ. Если музыка заслуживаетъ названія искусства, то хореграфія, съ прикладными къ ней искусствами, имѣетъ гораздо болѣе обширную сферу дѣйствія, для созданія того особаго міра фантазіи, о которомъ такъ убѣдительно ратовалъ Августъ Шлегель.



(Рис. 98).



2.

Искусство и дѣйствительность. — Ошибка Новерра. — Опредѣленіе танца. Статика и динамика. — Сложность хореграфическаго искусства. — Ритмъ душа балета. — Міръ чистой формы. — Законъ балета.



ПРЕДѢЛЯЯ эстетическое значеніе балета, необходимо прежде всего отрѣшиться отъ устарѣвшаго взгляда, будто искусство должно подражать природѣ или воспроизводить ее въ реальныхъ формахъ. Не слѣдуетъ забывать, что художественное произведеніе не должно обманывать созерцателя своею правдоподобностью. Ученые справедливо говорятъ, что если бы дѣйствительно таково было опредѣленіе искусства, то при видѣ восковыхъ фигуръ, мы испытывали бы истинное художественное наслажденіе во всей его полнотѣ. Восковыя фигуры изъ паноптикума давали бы намъ отрадное сознаніе, что здѣсь искусство творитъ въ тѣснѣйшемъ единеніи съ природой и раскрываетъ намъ міръ, вполнѣ схожій съ міромъ реальнымъ. Но ничуть не бывало: восковыя фигуры возбуждаютъ въ человѣкѣ съ художественнымъ вкусомъ крайне непріятное чувство, потому что, не смотря на самыя хитрыя уловки, обманъ не удается. Казалось бы, что раскрашенная восковая фигура болѣе походитъ на живого человѣка, чѣмъ нераскрашенная, но это близкое сходство съ природою не возбуждаетъ ни малѣйшаго эстетическаго чувства. Вмѣсто живой природы мы видимъ бездушныхъ истукановъ, мертвую матерію, прикрытую маской и румянами жизни: получается впечатлѣніе труповъ, то есть очевидная поддѣлка подъ живыхъ людей, уничтожающая всякую иллюзію. Хотя при опредѣленіи законовъ эстетики, многіе ученые подробно касались вопроса о раскрашенныхъ скульптурныхъ произведеніяхъ, но тѣмъ не менѣе упоминаніе о приведенной паралели вполнѣ умѣстно, какъ имѣющее касательство ко всѣмъ искусствамъ вообще и къ хореграфіи въ особенности.



Съ рел. Кановы.
(Рис. 99).

„Разрѣшеніе отношеній искусства къ дѣйствительности—большой и, можно сказать, больной вопросъ, занимавшій выдающіеся умы всѣхъ временъ и всѣхъ культурныхъ народовъ. Авторитетомъ по настоящему вопросу по отношенію танцевъ, могъ бы быть знаменитый реформаторъ балета XVIII вѣка Новерръ; но его упрекаютъ за то, что онъ въ своихъ извѣстныхъ „письмахъ“ будто-бы впалъ въ теоретическую ошибку, утверждая, что „балетъ“ принадлежитъ къ искусствамъ подражательнымъ. Такой упрекъ однако слѣдуетъ признать явнымъ недоразумѣніемъ. Новерръ слову „подражательность“ придавалъ совершенно другое значеніе. Основная точка отправленія, которая легла въ основу его реформы, заключалась въ томъ, что балетъ долженъ быть не безмысленнымъ дивертисементомъ, а мимическою драмою или комедіей съ развитіемъ фабулы, т. е. съ началомъ и концомъ цѣльной піесы; при этомъ, танцы должны быть по возможности соединены съ дѣйствіемъ. Онъ настаивалъ, чтобы каждое „pas“ имѣло опредѣленный характеръ и ярко выраженный смыслъ. Новерръ былъ рабомъ реальнаго изображенія человѣческихъ страстей, а вмѣстѣ съ тѣмъ и природы. Онъ признавалъ, что танцы сочиняются не для одныхъ глазъ зрителей; но что они обязаны дѣйствовать на „сердце и на душу“.

Въ этомъ отношеніи, Новерръ былъ послѣдователенъ. Стоитъ указать на его балеты „Туалетъ Венеры“ или „Хитрость Амура“. Тутъ танцы Грацій, Нимфъ, „Игръ и Удовольствій“ „одухотворены“ и вполнѣ осмыслены. Только такой „подражательности“ добивался Новерръ и во всѣхъ своихъ хореграфическихъ произведеніяхъ. Уже одно то, что Новерръ черпалъ свои сюжеты изъ поэтическаго міра греческой миѳологіи, доказываетъ его тяготѣніе къ школѣ чистой эстетики съ красивѣйшими ея формами, которымъ онъ придавалъ опредѣленный смыслъ и значеніе, а потому признавать его реалистомъ, отрицателемъ „изящнаго“ съ требованіемъ во что-бы ни стало слѣпой подражательности, нѣтъ ни малѣйшаго основанія.

Слѣдуетъ конечно признать, что безусловное отдѣленіе искусства отъ дѣйствительности немыслимо. Ообщая ихъ связь не подлежитъ сомнѣнію, потому что искусство, какого бы порядка оно ни было, нуждается въ дѣйствительности какъ въ сыромъ матеріалѣ, изъ

котораго оно творитъ. Не впадая въ ошибку, можно сказать, что дѣйствительность это тотъ же кусокъ глины или глыба мрамора, изъ которыхъ художникъ создастъ статую. Творя свое произведеніе, скульпторъ черпаетъ изъ жизни формы, однако же отнюдь не подражая имъ рабски, не копируя ихъ черта за чертой, а облагораживая ихъ, одухотворяя своею творческой мыслью и порывами вдохновенія. Богатство формъ въ природѣ имѣетъ чисто внѣшнее значеніе; въ искусствѣ же у творящаго художника всегда преобладаетъ глубина чувствъ.

Вотъ почему, статуя скульптора-художника всегда будетъ рѣзко отличаться отъ восковой фигуры паноптикума, какъ бы первая ни была далека отъ жизни и какъ бы вторая ни была рабски близка къ дѣйствительности. Не смотря на увѣренія утилитаристовъ, что подъ понятіемъ „прекрасное" надо подразумѣвать одну только жизнь, античныя греческія статуи великихъ эллинскихъ мастеровъ, Аполлонъ, Венера, Діана и пр., созданныя десятки вѣковъ тому назадъ, тѣмъ не менѣе живы и до сихъ поръ, какъ представители высшихъ идеаловъ прекраснаго.

Копіистъ вполнѣ добросовѣстно, не задаваясь никакими возвышенными идеями, не одушевленный никакими порывами, будетъ собирать линію за линіей, исключительно въ погонѣ за точностью, за фотографичностью. Наоборотъ, истинный художникъ смѣло отброситъ все ему не нужное, все мѣшающее его артистическому замыслу и, вдохновившись художественной идеей, возьметъ отъ натуры, изъ дѣйствительности, только то, что ему подходитъ, что ему нужно. Онъ, можетъ быть, и далеко уйдетъ отъ дѣйствительности, но его произведеніе будетъ искренне живое и живущее, какъ живы образы, высѣченные Фидіемъ, познавшимъ невидимую гармонію, разлитую по всей природѣ. Произведеніе же копіиста, гоняющагося за точнымъ воспроизведеніемъ всего видимаго въ природѣ, будетъ мертвымъ автоматомъ изъ галлереи восковыхъ фигуръ.

Сказанное относится ко всѣмъ искусствамъ вообще, а къ балету въ особенности, потому что балетъ, сложнѣйшее изъ пластическихъ искусствъ, представляетъ собою совокупность живописи (декораціи и костюмы), поэзіи (либретто) и музыки (партитура), тѣсно связанныхъ съ хореграфіей (танцы и пантомима), единственная задача которой заключается въ воспроизведеніи лучшихъ идеаловъ красоты.

На первомъ планѣ въ балетѣ, конечно – танцы, которые рельефно, выпукло, наглядно могутъ выражать сильныя страсти, благородныя движенія души и прелесть характеровъ. Не даромъ утвердилось, неоднократно многими повторенное, твердое положеніе, что формы и позы человѣческаго существа обязательно передаютъ его душевное настроеніе. Тѣло всегда выраженіе духа, которому оно служитъ оболочкой. Выполненіе такой задачи и должны преслѣдовать въ балетѣ танцы. Кромѣ того, назначеніе ихъ тождественно съ назначеніемъ живописи, въ смыслѣ красочности тоновъ и съ назначеніемъ скульптуры, въ смыслѣ пластичности формъ.

Танцы,—какъ нами не разъ уже было говорено,—это движущаяся, полихромная скульптура, одухотворенная поэтической мыслью либретто.

Если произведенія живописи и скульптуры имѣютъ природу въ плоскости, то танцы, не мыслимые безъ музыки, имѣютъ значеніе и въ плоскости и въ пространствѣ (Ритмъ).

Статика скульптуры, при всей ея жизненности, заключаетъ въ себѣ менѣе жизненныхъ формъ, чѣмъ динамика танца.

Такимъ образомъ очевидно, что балетъ въ ряду другихъ искусствъ занимаетъ одно изъ самыхъ высокихъ и отвѣтственныхъ мѣстъ. Онъ представляетъ собою сводъ главныхъ элементовъ разнаго рода искусствъ, объединенныхъ „ритмомъ". Въ балетѣ представлена скульптура человѣческаго тѣла, оживленная красками лица и приведенная въ движеніе, сообразно съ духомъ поэтическаго вымысла балетной программы.

Душа балета—ритмъ. Это тотъ таинственный и властный элементъ сущаго, который царитъ надъ жизнью. Если ритмъ, въ скрытомъ, застывшемъ состояніи, находится и въ

архитектурномъ произведеніи, и въ неподвижной статуѣ, то въ балетѣ этотъ ритмъ дѣйствуетъ въ своемъ естественномъ видѣ, освобожденный отъ своего скрытаго состоянія.

Фр. Фишеръ замѣтилъ, что истинное созданіе искусства наивно и не знаетъ своего зрителя. Если эта формула вѣрна, то балетъ какъ нельзя болѣе подходитъ подъ это опредѣленіе истиннаго искусства, потому что трудно себѣ представить что нибудь болѣе искренно наивное чѣмъ балетъ, въ которомъ событія большею частью овѣяны дыханіемъ поэтическихъ сказаній, а танцы вызываются прекрасными мелодіями музыки, гдѣ надъ всѣмъ царитъ безсознательный духъ жизни—„*Ритмъ*".

Балетъ совершенно подходитъ и подъ опредѣленіе искусства, какъ міра призрачнаго, міра чистой формы. Дѣйствительно, если мы взглянемъ на искусство съ реалистической



(Рис. 100).

точки зрѣнія, то образы, созданные балетомъ, являются несомнѣнною нелѣпостью. Быть можетъ, тѣ писатели, которые отрицали высокое значеніе балета, какъ искусства, именно потому и отвергали его, что подходили къ нему съ своей натуралистической мѣркой. Но, по справедливому мнѣнію нѣкоторыхъ ученыхъ, „чистыя формы искусства имѣютъ только кажущееся, призрачное существованіе и принадлежатъ міру чудесъ и безплотныхъ духовъ".

Для человѣка-художника, Венера Милосская есть какое-то чудо, какой то поэтическій призракъ миѳической жизни. Для мыслящаго же реалиста—она только кусокъ мрамора, напрасно потраченнаго на никому не нужный предметъ.

Мыслящій реалистъ, въ духѣ блаженной памяти Писарева, отрицавшаго художественное значеніе Пушкина и называвшаго всякое стихотвореніе—сапогами въ смятку,

конечно не видитъ въ балетѣ ничего кромѣ „помѣшательства, которое не можетъ длиться долго“. Среди нашего культурнаго общества и въ настоящее время найдется не мало такихъ, которые въ балетѣ не видятъ ничего кромѣ скаканія, коверканія корпуса и нелѣпой траты денегъ. Но истинный художникъ, даже и не обладающій крупнымъ багажемъ ученаго, найдетъ въ балетѣ то, что онъ найдетъ и во всякомъ другомъ искусствѣ, а именно чудный призракъ своего воображенія.

Какъ на яркій примѣръ нашего „положенія“, укажемъ на великихъ мастеровъ среднихъ вѣковъ. Съ глубокимъ пониманіемъ и чувствомъ уваженія относились они къ „танцамъ“. Укажемъ хотя бы на находящуюся во Флоренціи картину Сандро Ботичелли „Весна“. (Рис. 100).

Содержаніе этого художественнаго произведенія очевидно было навѣяно хореграфическими развлеченіями въ роскошныхъ садахъ Медичи. Тутъ видны танцы не какъ искусство для искусства, а въ колебаніи складокъ платьевъ, въ каждомъ движеніи танцующихъ видно, что всѣ фигуры насквозь проникнуты ярко звучащимъ ритмомъ. Видно, что въ этой картинѣ художникъ старался разрѣшить духовный смыслъ таинственнаго ритма; видно, что всѣ фигуры выражаютъ своими танцами радость и счастіе, при видѣ возрождающейся природы. Танцы, изображенные Ботичелли — дивная идея, ласкающая нашъ внутренній міръ.

Обращаемъ еще вниманіе на художника ранняго „Возрожденія“, на Лукку дель Роббіа. Его хранящаяся во Флоренціи мраморная танцовальная группа (рис. 101) представляетъ собою дивную гармонію движеній. Этотъ одухотворенный хороводъ, по чистотѣ линій и по ритмичности, можетъ въ хореграфическомъ смыслѣ служить дивнымъ образцомъ благороднаго пониманія искусства движущейся пластики.


(Рис. 101).

Основа хореграфическаго искусства покоится на идеѣ о „прекрасномъ“. Это искусство — красоты въ самомъ широкомъ ея объемѣ. Для лучшаго уразумѣнія этой „красоты“ нужно, чтобы созерцатель обладалъ тонкимъ эстетическимъ чутьемъ, которое давало бы ему возможность разобраться въ достоинствахъ тѣхъ мимолетныхъ, быстро преходящихъ наслажденій, которыя доставляютъ артисты-исполнители.

Какой обильный матеріалъ дали танцы для живописи и скульптуры! Это необъятный, вѣчно юный, эстетически настроенный міръ! Широко пользовались художники этимъ неисчерпаемымъ кладеземъ для своихъ произведеній! Рѣдкій изъ живописцевъ и скульпторовъ не пользовался хотя бы какимъ нибудь хореграфическимъ мотивомъ. И въ каждомъ изъ этихъ мотивовъ всегда подчеркивались эстетическія позы и движенія танцующихъ, къ какой бы они ни принадлежали національности. Число скульптуръ, картинъ и рисунковъ —легіонъ. Въ каждомъ изъ этихъ созданій ярко свѣтятся эстетически воспроизведенныя движенія танцующихъ. Образцомъ одухотворенныхъ фигуръ, проникнутыхъ чувствомъ изящнаго, могутъ служить воспроизведенные нами рельефы античныхъ танцовщицъ, вышедшихъ изъ подъ рѣзца Кановы. Каждая изъ этихъ танцующихъ фигуръ дышетъ прелестью жизни, изяществомъ и тѣмъ высоко „прекраснымъ“, на которомъ построено хореграфическое искусство.

Каждое искусство имѣетъ и свои законы, и свои границы. Имѣетъ ихъ, конечно, и балетъ. Законъ балета мимика и танцы, подчиненные ритму музыкальной мысли. Вотъ почему и требованіе, чтобы балетъ былъ сколкомъ съ реальной правды, совершенно недопустимо.

Имѣя свои строго опредѣленные предѣлы, балетъ и не долженъ выходить изъ нихъ, рискуя создать какой то не самостоятельный родъ зрѣлища, а превратиться въ драму или комедію съ дивертисментомъ.

Требованіе, чтобы въ балетѣ танцовали только тамъ, гдѣ это вызывается реальною потребностью программы—либретто, не всегда допустимо, точно также какъ недопустимо, чтобы въ оперѣ пѣли только тогда, когда человѣкъ можетъ пѣть въ реальной жизни. Если это допустить, то не будетъ ни оперы, ни балета!

Тѣмъ не менѣе, согласно завѣтамъ, оставленнымъ великимъ въ хореграфическомъ мірѣ Новерромъ, танцы въ балетѣ должны быть всегда осмысленны и должны вытекать изъ „дѣйствія", какъ неразрывная его часть. Но и при такой педантической постановкѣ вопроса, все таки нельзя избѣжать извѣстной условности, допускаемой и въ другихъ искусствахъ.

Противники балета, въ видѣ укора, нападаютъ на эту условность въ хореграфіи. Но такое обвиненіе не основательно; оно явилось благодаря отсутствію сознанія, что ни одно настоящее искусство не можетъ обойтись безъ ограниченій и условности, которыхъ человѣкъ съ художественнымъ воображеніемъ совершенно не замѣчаетъ ни въ живописи, ни въ ваяніи, ни въ музыкѣ, ни въ драмѣ. Въ хореграфіи же, къ сожалѣнію, это подчеркивается и причисляется къ отрицательнымъ ея сторонамъ.





3.

Длинная эволюція балета. Пренебреженіе къ балету.—Взглядъ Бѣлинскаго на балетъ, какъ на искусство.—Спенсеръ о балетѣ и его выводы.—Путь отъ экономіи хореграфіи къ ея виртуозности.



ВЫСКАЗАННЫХЪ выше мыслей совершенно достаточно для признанія, что балетъ, въ томъ видѣ какъ онъ существуетъ сейчасъ, есть высокое пластическое искусство, оживленное ритмомъ.

Въ началѣ XX вѣка эта истина должна считаться признанной, и доказывать ее болѣе пространнымъ образомъ совершенно излишне.

Людей не художественныхъ, житейски реально настроенныхъ, не обладающихъ артистическимъ чутьемъ, не убѣдятъ и длиннѣйшіе трактаты о хореграфіи, а для лицъ, мало мальски знакомыхъ съ искусствомъ, такой трактатъ будетъ взламываніемъ давно открытой для нихъ двери.

Въ Россіи, въ особенности, никто не подвергался такимъ жестокимъ насмѣшкамъ, какъ писатели, серьезно занимавшіеся балетомъ. Такое явленіе трудно объяснимо въ странѣ, гдѣ балетъ достигъ наивысшаго предѣла развитія и процвѣтанія; въ странѣ, изъ которой балетъ совершилъ, хотя и не всегда побѣдоносное, но во всякомъ случаѣ блестящее шествіе по всей западной Европѣ, открывъ хотя и не всѣми признанныя, но все таки новыя перспективы и своеобразные взгляды на балетное искусство.

Писавшіе о балетѣ считались какими-то жалкими маньяками, какой то сомнительной сектой, которой присвоили полупрезрительное, полунасмѣшливое прозваніе балетомановъ, на которыхъ общество смотрѣло, какъ на легкомысленныхъ людей, будто бы посѣщавшихъ храмъ Терпсихоры не во имя чистаго искусства, а ради удовлетворенія своихъ плотскихъ вожделѣній.

Говорилось, что въ балетъ ѣздятъ съ исключительной цѣлью ухаживанія за балетными артистками. Какое заблужденіе! Если идти по этому пути, то можно договориться и до того, что вообще въ театръ, въ оперу и драму ѣздятъ не для эстетическаго наслажденія, а съ цѣлью ухаживанія за артистками, что дѣйствительно практикуется нерѣдко и не въ одномъ только балетѣ, а также и въ драмѣ и въ оперѣ, гдѣ сами артистки, пѣвицы и другія, желая приблизиться къ „реальной, жизненной правдѣ“, не особенно стѣсняются одѣваться въ прозрачно-соблазнительные костюмы, даже болѣе откровенные, чѣмъ балетные тюники.



Съ рел. Кановы.
(Рис. 102).

Хотѣлось бы думать, что времена эти миновали, потому что само общество стало гордиться русскимъ балетомъ и, кажется, никто уже больше не сомнѣвается, что балетъ настоящее искусство.

Но для того, чтобы достичь этого высокаго положенія въ обширной семьѣ другихъ искусствъ, балету пришлось совершить длинный и нелегкій путь постепеннаго развитія. Чтобы завоевать себѣ почетное мѣсто, ему пришлось шагъ за шагомъ, послѣ долгихъ вѣковъ всевозможныхъ попытокъ и неудачъ, выработать свои законы, давшіе ему право на художественное бытіе.

Еще Бѣлинскій писалъ: „да, танцовальное искусство—есть искусство. Впрочемъ, это искусство въ зародышѣ, первая точка отправленія искусства—она также относится къ драмѣ, какъ хоръ поселянъ къ оперѣ. Балетъ, какъ соединеніе танцевъ съ мимикою —это, наконецъ, пластика, движущаяся, покинувшая свой пьедесталъ, свою спокойную неподвижность".

И вотъ теперь, эта сошедшая съ пьедестала пластика прошла гигантскій путь и сдѣлалась общепризнаннымъ, изящнымъ искусствомъ.

„Однажды вечеромъ, говоритъ Спенсеръ въ своемъ „Опытѣ о прогрессѣ"—я смотрѣлъ танцовщицу и замѣтилъ, что когда въ ея исполненіи попадались истинно граціозныя движенія, то это были тѣ, которыя стоили наименьшихъ усилій. Мнѣ пришли на умъ различныя наблюденія, сдѣланныя прежде, и я заключилъ, что грація по отношенію къ позамъ означаетъ такія позы, которыя могутъ быть поддержаны съ наибольшей экономіей мышечной силы, грація же по отношенію къ формамъ означаетъ такія формы, которыя заключаютъ въ себѣ условія, необходимыя для подобной же экономіи силъ".

Вотъ именно такой экономіей силъ, такой видимой простотой и несложностью движеній отличался балетъ на зарѣ своей жизни, въ древней Элладѣ, о чемъ наши читатели освѣдомлены уже изъ перваго тома этого труда.

Какъ настоящее и жизнеспособное искусство, балетъ, конечно, не могъ довольствоваться однажды выработанными и установленными формами и идеалами.

Если бы онъ застылъ, остановившись на нихъ, то потерялъ бы право называться искусствомъ.

Балетъ въ теченіи многихъ вѣковъ жилъ одною жизнью съ другими искусствами, вырабатывая новыя формы и новые принципы, то отставая отъ общей жизни искусства, то иногда опережая его, то уклоняясь въ стороны. Но все время онъ жилъ своею внутреннею жизнью, не смотря на всевозможныя препятствія, воздвигавшіяся соціальными и религіозными взглядами на его тернистомъ пути. Съ этой точки зрѣнія, исторія балета очень поучительна, и не приходится считать преувеличеннымъ мнѣніе китайскаго философа Ли-Ка, сказавшаго, что каждое царствованіе можно опредѣлить по тѣмъ танцамъ, которые тогда были въ модѣ.

Опредѣливъ балетъ, какъ искусство сложное, многогранное, касающееся своими сторонами полихроміи, пластики, мелодіи и подчиненное закону ритма, намъ кажется, что такое опредѣленіе совершенно точно и исчерпывающе для балета, какъ художественнаго зрѣлища высшаго порядка.

Считаемъ однако необходимымъ сдѣлать оговорку. Не смотря на всю миѳическую древность происхожденія балета, мы все таки не находимъ возможнымъ назвать балетомъ пантомимы съ танцами грековъ и римлянъ, точно также, какъ ихъ религіозныя, воинственныя и семейныя празднества.



Съ гравюры XVII в.
(Рис. 103).

Человѣчеству пришлось прожить болѣе тысячи лѣтъ, прежде чѣмъ получить то, что теперь называется балетомъ. И если танцы — явленіе древнее, какъ міръ, если танцамъ античные эллины отвели чрезвычайно высокое мѣсто въ своей религіозной и общественной жизни, то балетъ явленіе новое въ жизни мірового искусства.

Римляне переняли у грековъ ихъ хореграфическія разновидности, съ жадностью пересадили ихъ на свою почву, но не сохранили за ними ихъ божественнаго значенія, а превратили ихъ въ рядъ чувственныхъ увеселеній съ ярко выраженнымъ характеромъ театральности. Но и сценическая хореграфія римлянъ не могла быть названа балетомъ, въ нашемъ смыслѣ этого слова, не смотря на знаменитыхъ мимовъ Пилада и Бафила, построившихъ въ Римѣ спеціальные театры, на сценѣ которыхъ давались трагедіи и комедіи при помощи пантомимы, танцевъ и музыки. Кромѣ мимовъ, римляне увлекались и танцовщицами. Вспомнимъ изъ Аристофана о полулегендарной танцовщицѣ Эмпузѣ, которая кружилась такъ быстро, что исчезала изъ глазъ зрителя. А все таки, не смотря на наличность всѣхъ элементовъ, изъ которыхъ, казалось бы, складывается балетъ, не смотря на наличность мимовъ, танцовщиковъ, танцовщицъ, солистовъ и кордебалета-хора, римскія хореграфическія зрѣлища не могутъ быть названы балетами въ ихъ прямомъ и настоящемъ значеніи слова.

Отъ римской исторіи хореграфіи приходится прямо перейти къ временамъ варварства. Тутъ она замерла, таясь однако подъ пепломъ. Затѣмъ, во второй половинѣ средневѣковья, снова выплыли на свѣтъ пантомима и танцы, въ началѣ жестоко преслѣдуемые церковью и правительствомъ, а потомъ какъ будто поступившіе на службу къ своей гонительницѣ церкви и прошедшіе ста дію церковныхъ мистерій.

Этого рода хореграфія, подробности которой знакомы нашимъ читателямъ изъ предыдущихъ главъ нашего труда, конечно ушла еще дальше отъ понятія „балета", чѣмъ древне римскія пантомимныя зрѣлища. Нельзя же безъ преувеличенія и безъ натяжки назвать балетомъ описанную уже нами установленную анжуйскимъ королемъ Рене процессію, которая была составлена изъ различныхъ библейскихъ и миѳологическихъ сценъ танцевъ, исполнявшихся актерами и танцовщиками.

Всѣ эти процессіи и уличныя празднества, конечно, сослужили добрую службу хореграфіи. Они привлекали къ участію массы, вводя въ нихъ дѣйствующее хоровое начало и представляя собою, такъ сказать, примитивъ кордебалета, благодаря чему процессіи эти съ внутреннимъ содержаніемъ значительно приблизились къ балету въ теперешнемъ его смыслѣ.

Въ Италіи, при маленькихъ дворахъ уже съ XIV вѣка сказалась жажда къ хореграфическимъ зрѣлищамъ; во Франціи же, начатки балета были организованы Екатериною Медичи, и хотя въ 1577 году въ Парижѣ была уже постоянная труппа во главѣ съ Скарамушемъ, пытавшимся ставить балеты, но этого рода зрѣлища долго не прививались, и даже слово „балетъ" не вошло еще во всеобщее употребленіе и было непонятно большинству публики.

Начиная съ временъ Екатерины Медичи начали давать блестящія зрѣлища смѣшаннаго рода, съ куплетами, прозой, стихами и танцами. Хотя это были еще не настоящіе балеты, представленіе о которыхъ сложилось въ нашемъ художественномъ сознаніи, но толчокъ былъ данъ. Въ вѣкъ Короля-Солнца, хотя пѣніе не было еще вполнѣ отдѣлено отъ танцевъ, но въ большинствѣ случаевъ поэзія служила текстомъ, объясняющимъ значеніе и смыслъ предстоявшихъ танцевъ.

Только съ этой эпохи, въ хореграфическомъ искусствѣ развились перешедшіе отъ античныхъ временъ зачатки сценическаго танца, возродившагося въ полномъ блескѣ, приноровленнаго къ вкусамъ и требованіямъ придворнаго блеска и къ условностямъ того времени.

Такимъ образомъ, былъ заложенъ въ это искусство основной фундаментъ для дальнѣйшаго, безпрепятственнаго его развитія, не стѣсняемаго уже больше ни варварствомъ, ни преслѣдованіями церкви, ни суровымъ духомъ среднихъ вѣковъ.

Серьезно говорить о значеніи балета въ ряду остальныхъ изящныхъ искусствъ можно только съ эпохи „Возрожденія", къ знакомству съ которой мы и перейдемъ въ слѣдующихъ главахъ.

Въ эти отдаленныя отъ насъ времена, хореграфія уже насчитывала рядъ именъ блестящихъ артистовъ, которые, сами не подозрѣвая, двигали искусство въ постоянной борьбѣ съ рутиною. Ни одно новшество, конечно не проходило безслѣдно. Достаточно вспомнить плеяду звѣздъ, появившихся во Франціи во времена Людовиковъ. Г-жа Лафонтенъ была первою женщиною, рѣшившеюся выступить на балетныхъ подмосткахъ. До нея женскія роли исполнялись мужчинами. Г-жа Прево поражала своею удивительною мимикою. Благодаря подвижности ея умной физіономіи артистку сравнивали съ античнымъ Протеемъ. Большая заслуга должна быть приписана г-жѣ Саблэ, которая первая сбросила съ себя тяжелыя „панье", стѣснявшія движенія танцовщицы. Такое назначительное, повидимому, обстоятельство совершило переворотъ въ сценическихъ танцахъ. Явилась возможность въ усовершенствованіи танцовальной техники. Наконецъ яркимъ свѣтомъ заблистали имена Камарго и Гимаръ, которыя создали на сценѣ тѣ правильныя антраша

и тѣ jetés battus, которые и до настоящаго времени составляютъ красивѣйшіе темы балетной классической школы.

Остается еще сказать, что чѣмъ больше жилъ и совершенствовался балетъ, тѣмъ дальше уходилъ онъ отъ прежнихъ примитивныхъ формъ, тѣмъ больше развивалась *школа*, тѣмъ сложнѣе становилась грамматика танцевъ, тѣмъ большее и большее количество виртуозныхъ осложненій и формъ нарождалось въ хореграфіи.

Эта виртуозность пріобрѣла къ концу XIX вѣка главенствующее значеніе въ балетѣ даже иногда въ ущербъ остальнымъ жизненнымъ элементамъ, входящимъ какъ основныя начала въ пластическое искусство танца.

Мы не останавливаемся на вопросѣ о техникѣ танцевъ, объ этомъ едва-ли не главнѣйшемъ показателѣ эстетическихъ красотъ искусства; не останавливаемся потому, что вопросамъ сложной танцовальной грамматики, созданной для удовлетворенія художественныхъ требованій хореграфіи, мы посвятимъ спеціальную и достаточно обширную главу.

Скажемъ только, что въ первомъ десятилѣтіи XX вѣка, то есть въ наши дни, это чрезмѣрное стремленіе къ безконечному развитію технической виртуозности значительно ослабѣло, и балетные новаторы начали обнаруживать стремленіе возврата къ античному примитиву, къ эллинскимъ завѣтамъ пластической простоты и крайне экономной виртуозности. Къ танцу стали предъявлять требованія стильнаго рисунка, ритма линій и колорита, отражающихъ въ себѣ внутренній смыслъ или какое либо сильное чувство.

Такое движеніе въ искусствѣ выразилось еще въ томъ, что отъ танцевъ, какъ въ отдѣльности, такъ и въ ихъ совокупности въ балетѣ, независимо ихъ обязательной правильности, стали требовать, да позволено будетъ такъ выразиться,—„идейность“, къ сожалѣнію доходящую до едва-ли нужнаго педантизма. Каждому хореграфическому завитку, каждой нотѣ танцовальной грамматики приписываютъ смыслъ навязчиво пристегнутыхъ идейныхъ „переживаній“ и настроеній. А нужно ли это? А входитъ ли это въ задачи истиннаго искусства?





XIII.

Возрожденіе хореграфіи. — Итальянскій періодъ. — Праздники католическаго духовенства. — Тридентскій соборъ. — Вымираніе хороводовъ Германіи. — Лукреція Борджія. — Новыя Аѳины. — Флоренція. — Царство женщины. — Изысканность манеръ. — Танцы на балахъ. — Новый родъ зрѣлищъ. — Балетъ В. де-Ботта. — Временное первенство хореграфіи во Франціи.



КАТОЛИЧЕСКОЕ духовенство среднихъ вѣковъ, такъ упорно преслѣдовавшее танцы, не подозрѣвало, что оно само главнѣйшимъ образомъ способствовало развитію хореграфическаго искусства. Въ флорентинскихъ и римскихъ „священныхъ представленіяхъ“ (sacre rep-resenzioni) XVI вѣка, одобряемыхъ духовенствомъ, заключались впервые созданныя формы, сколокъ съ которыхъ былъ взятъ для позднѣйшихъ оперъ-балетовъ.

Въ 1518 году „Suppositi“ Аріоста исполняемые въ Ватиканѣ были украшены хореграфическими интермедіями. Папы Сикстъ IV, Александръ VI и Левъ X открыто покровительствовали искусствамъ, а въ ихъ числѣ и хореграфіи. Религіозныя празднества и торжественно обставленныя пантомимы не могли оставаться достояніемъ одной только церкви. Рано-ли, поздно-ли, они должны были вылиться въ такую новую форму, откуда духовный элементъ будетъ совершенно исключенъ.

Это и случилось въ эпоху Возрожденія, въ концѣ XV столѣтія, когда суровое духовенство стало смотрѣть на танцы не только снисходительнѣе, но даже само сдѣлало первые опыты хореграфическихъ представленій. Опыты оказались настолько удачными, что въ послѣдствіи, когда на Тридентскомъ соборѣ обсуждался вопросъ о пользѣ и о вредѣ танцевъ, то послѣ долгихъ разсужденій этотъ родъ развлеченій оффиціально былъ признанъ терпимымъ. Какъ бы въ подтвержденіе своего постановленія, соборъ святыхъ отцевъ закончился баломъ, на которомъ кардиналы и епископы танцовали вмѣстѣ съ приглашенными знатными особами. Для бала этого былъ установленъ особый церемоніалъ и открылъ его Мантуанскій кардиналъ. Описавшій этотъ балъ кардиналъ Паллавичини удостовѣряетъ, что святые отцы танцовали съ приглашенными знатными дамами совершенно сво-

бодно и съ не меньшимъ достоинствомъ, чѣмъ король Филиппъ II, принимавшій оживленное участіе въ танцахъ.

На балъ, который давалъ въ Миланѣ Людовикъ XII, были приглашены два кардинала, которые не стѣснялись танцовать вмѣстѣ съ другими. Дамы охотно приглашали духовныхъ лицъ,выдѣляя ихъ изъ среды приглашенныхъ, потому что кардиналы, въ силу придворнаго этикета того времени, не смѣли отказать дамѣ, предложившей руку для танцевъ. Кавалеръ, послѣ установленнаго привѣтствія, обязанъ былъ хотя бы только пройтись съ дамою по залѣ и снова отвести ее на прежнее мѣсто. Только мужчинамъ, завернутымъ въ плащъ, и дамамъ, прикрытымъ шарфомъ, разрѣшалось не принимать участія въ танцахъ. Иначе, „не дерзалъ идти на балъ тотъ, кто не хотѣлъ танцовать". Таковъ былъ обычай.

Въ Германіи, въ началѣ XVI в. еще не совершенно вывелись хороводные танцы, которые продолжали носить названіе „факельныхъ", не смотря на то, что они не имѣли ничего общаго съ прежнимъ „степеннымъ" торжественнымъ шествіемъ съ факелами свадебныхъ паръ. Это видно изъ рисунка Дюрера, сдѣланнаго имъ въ Аугсбургѣ, вѣроятно, съ натуры въ 1510 году. (Рис. 104). Эту танцовальную форму нужно считать уже вымиравшею въ то время. Вскорѣ, она и въ Германіи окончательно уступила мѣсто парнымъ танцамъ.



(Рис. 104).

Въ эту эпоху, танцы были въ особомъ почетѣ и въ Римѣ, гдѣ много танцовали при дворѣ папъ, въ Ватиканѣ. Особенное расположеніе къ хореграфическому искусству имѣлъ папа Александръ VI. Дочь его Лукреція Борджіа не рѣдко танцовала передъ отцемъ, принимая при этомъ даже очень рискованныя позы. Не стѣсняясь присутствіемъ кардиналовъ, Лукреція, во время своей свадьбы съ герцогомъ Ферарскимъ, рѣзко сошла съ трибуны (рис. 105), схватила тамбуринъ и передъ всѣмъ обществомъ исполнила нѣсколько характерныхъ испанскихъ и римскихъ танцевъ.

Присутствіе духовныхъ особъ на балахъ вошло въ обычай. При французскомъ дворѣ не рѣдкостью было видѣть танцующихъ молодыхъ аббатовъ, обученныхъ самымъ изысканнымъ манерамъ и моднымъ танцамъ.

Изъ приведенныхъ фактовъ видно, что съ этой эпохи церковь сдѣлалась вполнѣ благопріятною для хореграфіи, оговаривая однако свою терпимость условіемъ, чтобы танцы были сдержанны и пристойны.

Возрожденіе хореграфіи прежде всего выразилось въ Италіи, въ XV вѣкѣ. Новыя Аѳины—Флоренція сдѣлалась центромъ, гдѣ всѣ искусства достигли кульминаціоннаго пункта своего развитія. Въ той же Италіи, хореграфія продолжала совершенствоваться и въ теченіи XVI вѣка. Если бы не политическія осложненія, то несомнѣнно, что и въ

слѣдующемъ столѣтіи за Италіей осталось бы первенствующее мѣсто, которое, однако, въ послѣдствіи заняла ея сосѣдка Франція. XV и XVI вѣка можно смѣло назвать блестящимъ итальянскимъ періодомъ развитія хореграфіи.

Любящіе роскошь, маленькіе итальянскіе дворы задавали постоянно пиршества и балы съ танцами, куда приглашались представители всѣхъ родовъ искусствъ. Самыхъ же сильныхъ покровителей искусство нашло себѣ въ лицѣ семьи Медичи, которые не жалѣли средствъ, чтобы привлечь во Флоренцію все талантливое и достойное поощренія.

Изъ династіи Медичи пріобрѣлъ особенную извѣстность Лоренцо, который самъ сочинялъ танцы и музыку къ нимъ, не обращая вниманія на громовыя рѣчи Саванароллы, обличавшаго герцога въ растлѣніи добрыхъ народныхъ нравовъ.

Любовь къ танцамъ была на столько распространена въ Италіи въ XVI вѣкѣ, что



(Рис. 105).

даже и итальянскіе евреи увлекались общимъ теченіемъ. Въ Мантуѣ, многочисленною еврейскою колоніею былъ созданъ особый античный театръ, гдѣ давались спектакли, которыми управлялъ Бернардъ Тассо, отецъ автора „Освобожденнаго Іерусалима“.

Самъ же знаменитый писатель Торквато Тассо былъ большимъ поклонникомъ танцевъ, и въ 1573 году въ небольшомъ мѣстечкѣ, близъ Феррары лично поставилъ античную съ танцами „Пастораль“.

На блестящихъ балахъ во дворцѣ Медичисовъ, по парно и по шести паръ сразу танцовали сотни приглашенныхъ, развлекавшіе себя разнообразными танцами самаго сдержаннаго характера и состоявшими изъ скромныхъ и медленныхъ движеній.

Подобные танцы имѣли въ обществѣ большой успѣхъ. Причина успѣха заключалась въ томъ, что въ эпоху Возрожденія „женщина“ была поставлена на высокій пьедесталъ. Это былъ золотой вѣкъ женщины, царившей надъ сердцами ея поклонниковъ.

Благодаря преклоненію передъ граціей и красотой, на долю женщины выпала прекрасная задача облагородить танцовальное искусство, застывшее въ своихъ примитивныхъ формахъ. Женщина сдѣлалась душею общества, какъ въ придворныхъ сферахъ, такъ и въ салонахъ. Благодаря ея неотразимому вліянію, установились изысканныя манеры и даже строго регламентированные поклоны, которыми при встрѣчѣ обмѣнивались мужчины и женщины. Составился цѣлый кодексъ скандированныхъ шаговъ, движеній и жестовъ. Привѣтственный поклонъ женщины въ формѣ граціознаго, глубокого присѣданія совершенно отдѣлился отъ мужской манеры кланяться. Походка, даже бесѣда, стоя на мѣстѣ, пріобрѣли свои особыя, красивыя линіи. Изъ гармоніи въ сношеніи обоихъ половъ создался изящный стиль, выразившійся особенно рѣзко у французовъ.

Образовалось новое общество; создались новые нравы, а съ ними народились и новыя потребности. Такъ долго дремавшее искусство какъ бы воскресло послѣ продолжительнаго сна.

Законодательницею танцевъ, пока не выходившихъ изъ предѣловъ танцовальныхъ залъ, была Италія, въ которой въ то время не было еще ни одного театральнаго зданія.

Въ модѣ были усовершенствованные танцы прежняго времени, тѣ же *низкіе* танцы (danses basses). Отъ земли не поднимались, высоко не прыгали и не вертѣлись. Танцы были горделивы и величественны настолько, что ихъ иногда исполняли подъ мелодію 129 псалма Давидова. Мужчины танцовали съ плащами на плечахъ, со шпагой на боку и въ рукахъ шляпа; женщины же въ длинныхъ платьяхъ со шлейфами, такъ что ноги были закрыты; воротникъ же до горла прикрывалъ всю шею. Въ такихъ одеждахъ дамы выступали подобно павлинамъ съ длинными хвостами.

Для исполненія такихъ танцевъ потребовались учителя. Благодаря спросу явились и предложенія. Быстро по всей Италіи образовались школы для обученія танцамъ и изысканнымъ манерамъ. Создалась профессія танцмейстеровъ (professor de ballare), которые преподавали созданную ими технику искусства. Изъ танцмейстеровъ пользовались особенною извѣстностью Caroso Fabritio, Negri и другіе. Насколько интересовались танцами, можно судить по тому, что Негри, по прозванію „Тромбони“, къ изданному имъ въ 1604 году самоучителю танцевъ приложилъ длиннѣйшій списокъ благороднѣйшихъ дамъ и кавалеровъ, обучавшихся у него танцамъ. Въ ихъ числѣ значатся: маркизы и графини, Гонзага, Сфорца, Медичи и другія. Мужской персоналъ пестрилъ именами герцоговъ, маркизовъ и графовъ съ придаткомъ къ нимъ титула „сіятельнѣйшихъ“ (Eccellentissimo). Кромѣ того, Негри привелъ списокъ жившихъ въ его время учителей танцевъ, изъ которыхъ съ десятокъ значатся его учениками.

Для характеристики того времени, считаемъ небезинтереснымъ привести имена нѣкоторыхъ танцмейстеровъ, которымъ Негри, очевидно съ цѣлью рекламы, далъ своеобразную аттестацію, назвавши ихъ всѣхъ „famusi ballarini“, имѣвшихъ танцовальныя школы въ разныхъ городахъ, преимущественно же въ Миланѣ, который уже съ XV вѣка сдѣлался центромъ хореграфическаго искусства.

Франческо Леньяно, въ Миланѣ, славенъ своей граціей и легкостью; учитель Императора Карла V и нашего Державнаго Короля Филиппа II.

Пьетро Мартире извѣстенъ своими прекрасными изобрѣтеніями (inuenzioni) и „свѣтлымъ“ исполненіемъ „Гальярды“.

Лудовикъ Палуэлло—преподаватель короля Франціи Генриха II, „чудодѣйственный“ танцовщикъ, благодаря легкости своихъ ногъ.

Помпео Діабоно. Цѣлый рядъ хвалебныхъ дифирамбовъ приведенъ по адресу этого артиста, заслужившаго особое расположеніе при дворѣ французскихъ королей Генриховъ II и III, гдѣ онъ давалъ уроки Карлу Герцогу Орлеанскому. За заслуги, по возвращеніи на родину, въ Миланъ, ему была дана пенсія въ 1000 франковъ, которая послѣ его смерти была сохранена и его дочери. Аттестація его такая: природное сложеніе кор-



пуса пропорціонально-прекрасное; по своимъ манерамъ, по граціи всѣхъ его движеній, среди всѣхъ танцмейстеровъ выдающійся. Заслужилъ почетный вѣнокъ.

Лучіо Романо содержитъ школы въ Римѣ и Неаполѣ; обѣ процвѣтаютъ. Превосходно обучаетъ танцовать „Гальярду" и много самъ сочиняетъ.

Пьетро Фабіанино обучаетъ танцамъ и граціознымъ манерамъ благородныхъ и знатныхъ дамъ въ Миланѣ и Генуѣ.

Паоло Эрнандесъ—школа его очень уважаема въ Римѣ. Давалъ уроки при дворѣ французскаго короля Генриха III. Превосходно танцуетъ гальярду, канарійскій и другіе „роды" танцевъ; изобрѣлъ много прекрасныхъ фигуръ для канарійскаго.

Фабриціо Карозо славенъ своею „bellissimo" книгою, гдѣ превосходно объяснены танцы и приложены рисунки, изъ которыхъ, добавимъ отъ себя, добрую половину самъ Негри не постѣснился фотографически точно перепечатать въ своемъ собственномъ изданіи о танцахъ.

Пьетро Ромбелло устроилъ школы въ Миланѣ, Павіи, Падуѣ и другихъ городахъ; съ успѣхомъ обучаетъ гальярдѣ и другимъ „ballette" студентовъ и другихъ „кавалеровъ".

Стефано Мартинелло содержитъ школы въ Болоньѣ и Венеціи. Обучалъ добрымъ манерамъ брата Герцога Баварскаго. Въ искусствѣ танцевъ не имѣетъ себѣ равныхъ.

Александро Барбетта, стипендіатъ герцога Баварскаго, содержалъ прославленную имъ школу въ Болоньѣ; самъ превосходно танцовалъ гальярду, „miraculoso" вольтижировалъ на лошади, дѣлалъ изумительные во время танцевъ прыжки (salit), чѣмъ себя прославилъ.

Орландо Ботта—мой ученикъ, Въ своихъ школахъ въ Павіи, Венеціи и Падуѣ былъ любимцемъ учениковъ, благодаря своей великой „gentillezza".

Маріо Кавальеро—обучалъ ловкости и граціи все благородное сословіе въ Генуѣ.

Джиралломо—имѣлъ школу въ Кремонѣ, гдѣ какъ учитель танцевъ былъ любимцемъ дамъ и кавалеровъ.

Карло Беккаріа Миланскій, мой ученикъ, обучалъ танцамъ, а также и вольтижированію на лошади. Почти всѣ придворные Императора Рудольфа были его учениками. Самъ лично превосходно исполнялъ всѣ танцы, благодаря чему былъ общимъ любимцемъ бароновъ и синьоровъ изъ свиты Императора.

Кромѣ того, переименованы еще десятка два „профессоровъ" танцевъ—современниковъ „профессора" Негри.

Хотя трактаты итальянцевъ Карозо и Негри, а также и вышедшее почти одновременно сочиненіе о танцахъ французскаго каноника Туано Арабо дали довольно подробный разборъ танцевъ того времени. Хотя ими установлена цѣлая грамматика движеній и жестовъ, но все таки слѣдуетъ замѣтить, что объясненія ихъ очень перепутаны. Между прочимъ видно, что танцы эти не имѣли еще своихъ неизмѣнныхъ нормъ; они измѣнялись сообразно модѣ, благодаря вмѣшательству въ область хореграфіи самого общества. Почти каждая придворная дама старалась выработать свою собственную теорію, сообразуясь со своими

способностями, въ силу которыхъ утонченныя манеры были соединены съ болѣе или менѣе частыми приседаніями, паузами, болѣе крупными или мелкими шагами и проч. Неустойчивый вкусъ дамъ отражался и на хореграфическихъ мотивахъ, принимавшихъ ту или другую форму сообразно модѣ, чему, конечно, почти беззапелляціонно подчинялись и танцмейстеры.

Какъ пышны ни были балы, но они перестали удовлетворять вкусъ избалованнаго придворнаго общества. Потребовались болѣе сложныя празднества, и итальянскіе дворы, въ погонѣ за новизной, конкурировали другъ съ другомъ, стараясь разнообразить устраиваемыя ими торжества и праздники.

Желая идти на встрѣчу вкусамъ публики, племянникъ папы Сикста IV, кардиналъ Ріари сдѣлалъ опытъ устройства „передвижнаго“ театра въ замкѣ Св. Ангела въ Римѣ. Тутъ было поставлено нѣсколько піесъ, къ которымъ папа отнесся совершенно равнодушно. Кардиналъ не успокоился и устроилъ новое грандіозное зрѣлище, стоившее громадныхъ затратъ. Эта затѣя также не удалась; но она не прошла безслѣдно. Толчокъ былъ данъ, и частному, совсѣмъ неизвѣстному обывателю посчастливилось сдѣлаться творцомъ произведенія, которое считается первымъ „балетомъ“.

Ломбардцу Бергонцо ди Ботта поручено было устроить въ 1489 году праздникъ, въ небольшомъ городкѣ Тортонѣ, по случаю бракосочетанія герцога Сфорца съ Изабеллой Аррагонской. Это было совершенно невиданное до того времени зрѣлище, то есть *первое въ Европѣ представленіе*, въ которомъ декламація и пѣніе были соединены съ разнообразной пантомимой и танцами—балетомъ. Первое смѣшанное хореграфическое сочиненіе Бер. де Ботта вызвало всеобщее въ Европѣ удивленіе и быстро нашло себѣ подражателей, особенно при французскомъ дворѣ. Новому роду зрѣлищъ дали названіе „балета“, которое такъ и осталось за всѣми произведеніями, поставленными въ слѣдующихъ столѣтіяхъ, не смотря на то, что они вплоть до XVIII вѣка не составляли еще цѣльнаго хореграфическаго представленія, такъ какъ танцы въ нихъ большею частью были перемѣшаны съ пѣніемъ и діалогами, въ стихахъ и прозѣ.

Полагаемъ умѣстнымъ привести этимологію слова „балетъ“. Въ старину балетомъ назывались всѣ вообще танцы, соединенные съ какимъ-нибудь дѣйствіемъ. Для опредѣленія же слова „балетъ“ этимологи обратились къ глубокой древности. Рѣшили, что слово „балетъ“ произошло отъ греческаго глагола „βαλλεὶν“, означающаго „бросать, кидать“, что въ свою очередь установлено отъ названія „Balle“—мячъ, который называется „σαφαὶ ραν βαλλομενϛν“, т. е. мячъ для бросанія. Такъ какъ, по словамъ Атенея, игра въ мячъ называлась „танецъ“, то отъ слова „Balle“ образовались слова „Bal“, „Ballet“ — по-французски, „Ballade“, Ballo“ — по итальянски и „Balliar“ по испански. Остальныя же народности взяли это слово съ французскаго, которое вездѣ и получило право гражданства. При этомъ слѣдуетъ замѣтить, что слово это, прежде чѣмъ сдѣлаться достояніемъ живыхъ языковъ, съ греческаго перешло и въ латинскій языкъ, что видно между прочимъ изъ постановленія, сдѣланнаго въ 826 году на Римскомъ духовномъ соборѣ: „Ballando, verba tupria decatando“ и пр.

Возвращаемся къ спектаклю, поставленному итальянцемъ де-Ботта. (Рис. 106).

Въ великолѣпно украшенной, громадной залѣ были размѣщены нѣсколько оркестровъ музыки. Посреди стоялъ непокрытый столъ. Въ залу торжественно вступили молодые герцогъ и герцогиня. Когда они заняли назначенныя имъ мѣста, подъ звуки воинственнаго марша взошелъ Язонъ, окруженный Аргонавтами. Несли „Золотое руно“—это была скатерть для стола новобрачныхъ. Покрывши столъ, они исполнили пантомимно-танцовальную сцену, выражавшую счастіе, при видѣ красавицы принцессы и вполнѣ ея достойнаго супруга.

Послѣ этого, выступилъ Меркурій, поставившій на столъ золотого тельца, будто бы изготовленнаго лучшимъ поваромъ на Олимпѣ. Кругомъ тельца три кадрили тан-

церовъ исполняли танецъ, какъ бы подражая ветхозавѣтному танцу вокругъ золотого тельца.

За Меркуріемъ, подъ звуки охотничьихъ роговъ, слѣдовала Діана съ нимфами, которыя несли на носилкахъ вызолоченнаго оленя. Поставивъ свою ношу, нимфы танцовали, принимая изящныя, красивыя позы.

Громкіе звуки музыки замолкли. Ихъ смѣнили нѣжныя мелодіи флейты и лютни. Показался пѣвецъ Орфей. Онъ пѣлъ:

„На горѣ Апеннинской я оплакивалъ мою нѣжную Эвридику. Внезапно узналъ я о союзѣ двухъ любящихъ, достойныхъ другъ друга сердецъ, и послѣ моихъ страданій я впервые почувствовалъ радость. Мои скорбныя пѣсни смѣнились на радостныя. Масса птицъ слетѣлась послушать мое пѣніе; но птицы эти вскорѣ сдѣлались жертвою своей неосторожности. Я приказалъ изжарить ихъ, чтобы поднести красивѣйшей изъ всѣхъ принцессъ, такъ какъ моя Эвридика перестала существовать“.

Послѣ пѣсни Орфея выступили Аталантъ и Тезей, сопровождаемые блестящею свитою, изображавшею охоту съ гончими, окончившуюся смертью миѳологическаго вепря, который и былъ поднесенъ молодому герцогу.

На колесницѣ, запряженной павлинами, показалась посланница Юноны Ирида. Танцующая кругомъ колесницы свита нимфъ поднесла украшенное блюдо павлиновъ. Геба разносила вина, Вертумна, Помона и аркадскіе пастушки подносили фрукты, сласти, мороженое и всякаго рода дессертъ.

Затѣмъ, былъ исполненъ большой балетъ, гдѣ дѣйствующими были Тритоны и Рѣки, подносившіе къ столу блюда съ разными рыбами.

Этого было однако мало. Свадебный обѣдъ окончился оригинальнымъ спектаклемъ. Открылъ его Орфей. Онъ велъ Гименея съ Амурами. Граціи подвели къ новобрачной „Супружескую Вѣрность“. Преступныя Семирамида, Елена, Федра, Медея, Клеопатра прервали „соло“ „Супружеской вѣрности“ и исполнили рядъ куплетовъ, воспѣвавшихъ прелести измѣны законному мужу. Тогда, по приказу „Вѣрности“, на нихъ набросились амуры и танцуя преслѣдовали ихъ. Своими факелами амуры подожгли вуали на невѣрныхъ царицахъ и заставили ихъ скрыться.

Въ противовѣсъ этимъ танцамъ въ дѣйствіи, конечно, необходима была другая сцена съ моралью, гдѣ ярко была подчеркнута торжествующая добродѣтель. Явились Лукреція, Пенелопа, Юдифь, Порція, Сульпиція; къ ногамъ герцогини онѣ положили заслуженныя ими при жизни пальмы добродѣтели и скромности.

Такъ какъ благородные и скромные танцы высоко нравственныхъ матронъ могли расхолодить зрителей, то авторъ окончилъ свой „гастрономическій“ балетъ бурнымъ выходомъ Бахуса, въ обществѣ Сатировъ и Силеновъ, съ увлеченіемъ исполнившихъ финальную, вакхическую пляску.

Это представленіе, составленное изъ цѣлаго ряда балетовъ въ дѣйствіи, было прототипомъ для послѣдующихъ балетовъ. Начали сознавать, что безъ поэтическаго вымысла, безъ дѣйствія, всякое хореграфическое зрѣлище безжизненно и лишено интереса.

Независимо того, въ этомъ своеобразномъ спектаклѣ прежніе монотонно-придворные танцы приняли совершенно другой характеръ. Это было своего рода откровеніе. Движенія исполнителей, темпы танцевъ, были приноровлены къ программѣ, и такимъ путемъ „балетъ“ сдѣлалъ первый шагъ на сценическомъ поприщѣ.

Колоссальный успѣхъ произведенія ди-Ботта вдохновилъ поэта Ринуччина и музыканта Корси, которые пригласили себѣ на помощь двухъ извѣстныхъ музыкантовъ-композиторовъ Джіакомо Клери и Джуліо Каччини. Совмѣстно, они сочинили рядъ піесъ съ пѣніемъ, оперъ, лишенныхъ однако танцевъ. Эти лирическія произведенія, исполненныя въ залѣ Корси, въ присутствіи герцога Тосканскаго и его супруги, имѣли нѣкоторый успѣхъ, но тѣмъ не менѣе отсутствіе танцевъ было настолько ощутительно, что потребо-



валось снова ввести ихъ на сцену. Тогда появились оперы-балеты съ впервые введенными машинами и превращеніями. Подобныя представленія, обставленныя неимовѣрно роскошно, требовали громадныхъ денежныхъ затратъ, потому ставились только при разныхъ дворахъ, по случаю бракосочетанія королей, принцевъ и вообще при счастливыхъ событіяхъ придворной жизни.

Такъ положено было начало балетамъ, состоявшимъ преимущественно изъ выходовъ танцоровъ, которые при пособіи устной рѣчи, музыки и машинъ, своими жестами, движеніями и танцами способствовали выясненію содержанія піесы. Содержаніе этихъ представленій было до крайности разнообразно. Авторы черпали свои сюжеты изъ мифологіи, изъ исторіи и изъ античной поэзіи, смотря по вдохновенію. Благодаря разнообразію сюжетовъ, установилось дѣленіе балетовъ на три категоріи: на балеты историческіе, мифологическіе и поэтическіе. Особенный интересъ представляли такъ называемые балеты „поэтическіе" которые заключали въ себѣ опредѣленный, аллегорическій смыслъ. Въ нихъ же начали допускать и комическій элементъ, первоначально съ крайне наивнымъ содержаніемъ.

Эти „представленія" большею частью состояли изъ

(Рис. 106).

пяти дѣйствій. Каждое дѣйствіе заключало въ себѣ отъ трехъ до двѣнадцати „entrées". Подъ словомъ „entrée" понимались одна или нѣсколько „кадрилей" танцоровъ, которые посредствомъ танцевъ, жестовъ и пластическихъ позъ изображали порученное имъ дѣйствіе. Кадрили состояли изъ группы четырехъ и болѣе исполнителей. Блеску этого новаго рода зрѣлищъ много способствовала музыка, получившая къ тому времени значительное развитіе. Вмѣсто прежнихъ примитивныхъ инструментовъ, при европейскихъ дворахъ образовались правильно организованные изъ различныхъ инструментовъ оркестры, игра которыхъ обрисовывала характеры дѣйствующихъ лицъ, а также и рѣзко оттѣняла ритмъ каждаго танца.

Слава о новомъ родѣ зрѣлищъ, введенныхъ при итальянскихъ дворахъ, проникла далеко за предѣлы Италіи. Она нашла себѣ горячій откликъ во всѣхъ государствахъ Европы и преимущественно во Франціи.

Примѣры заразительны; благодаря частымъ военнымъ экспедиціямъ въ Италію, французы быстро развили въ себѣ флорентинскую страсть къ блеску и къ роскоши. Вмѣстѣ съ любовью къ хореграфіи, они перенесли къ себѣ и установившуюся итальянскую школу, давшую богатый матеріалъ для дальнѣйшаго развитія хореграфіи, нашедшей себѣ благодарную почву при французскомъ дворѣ.

Не въ одной только Франціи, но и во всѣхъ странахъ Европы распространилась итальянская школа, руководившаяся салонными танцами. Куда она ни проникала, всюду каждая національность использовала ее, сообразно своему духу и темпераменту. Такъ, у однихъ поклонъ ограничивался рукопожатіемъ; самъ итальянецъ, при поклонѣ, подобно журавлю, становился на одну ногу. Французъ сгибалъ правое колѣно, дѣлая полуоборотъ всѣмъ корпусомъ. Англичанинъ раскачивался сначала направо, а потомъ налѣво. Нѣмецъ же, сдѣлавши своеобразный реверансъ, прижималъ къ сердцу свою даму или по-просту цѣловалъ ее, при чемъ дама отвѣчала ему тѣмъ же, по окончаніи танца. Но всюду установилось общее правило: первенствующее мѣсто всегда предоставлено было женщинѣ. Она была кумиромъ эпохи Возрожденія.

Въ германскихъ хроникахъ второй половины XVI вѣка встрѣчаются довольно частыя описанія танцевъ того времени. Между прочимъ, шлезвигскій рыцарь Швейнихенъ описываетъ балъ, на которомъ онъ присутствовалъ: „когда начинали танцовать „ихъ княжескія милости", то впереди обязательно должны были танцовать два кавалера въ длинныхъ красныхъ одеждахъ съ бѣлыми рукавами. Ихъ „княжескія милости" открывали балъ. До тѣхъ поръ пока они не садились на свои мѣста, никто не дерзалъ танцовать. Залъ освѣщался 100 свѣчами. Было свѣтло „какъ въ раю". Присутствовавшія дамы были красивы. Онѣ говорили „хорошія слова", а кавалеры во время танцевъ прижимали ихъ близко къ сердцу". Такова была картина тогдашнихъ баловъ.

Въ эти времена, повсемѣстно по всей Европѣ значительно увеличилось число танцевъ. Повсюду танцовали излюбленную Гальярду, итальянскій Пассо-мецо, цѣлый рядъ англійскихъ придворныхъ танцевъ, разнообразныя куранты, королевскую вольту и многіе другіе.

Незначительное, повидимому, обстоятельство послужило на пользу развитія техники танцевъ. Въ то время употребленіе вязаныхъ чулокъ было еще неизвѣстно; носили чулки, сшитые изъ полотна. Какъ ни старались шить ихъ такъ, чтобы они плотно обрисовывали формы, но это не всегда удавалось. Наконецъ, при французскомъ королѣ Франциске I было изобрѣтено искусство вязать чулки изъ нитокъ. Сынъ его, Генрихъ II былъ первымъ, который, въ день свадьбы своей дочери, появился на балу въ шелковыхъ чулкахъ. Прежде, при длинныхъ платьяхъ со шлейфами, эта принадлежность дамскаго туалета не играла никакой роли. Она не была видна. Когда же женскую ногу началъ обтягивать вязаный чулокъ, тогда стали обрисовываться и красивыя ея линіи. Сами дамы, желая похвастаться изяществомъ своихъ ножекъ, охотно шли на встрѣчу тѣмъ танцовальнымъ фигурамъ, благодаря которымъ видна была вся обувь и обтянутая нога.

Такимъ образомъ, установились болѣе легкіе темпы съ прыжками и поворотами, въ которыхъ, какъ бы нечаянно, выдвигались обтянутыя дамскія ножки. Преимущество новой обуви предъ прежнею было настолько очевидно, что быстрое ея распространеніе во всѣхъ странахъ Европы не заставило себя долго ждать. Благодаря такому незначительному на видъ изобрѣтенію, представилась возможность для „балетныхъ“ интермедій шить платья съ укороченными юбками. Для успѣха развитія танцовальной техники, это было шагъ впередъ. Такъ, на одномъ аллегорически-миѳологическомъ представленіи при дворѣ Маріи Венгерской, придворныя дамы были одѣты „нимфами“. Ихъ платья доходили только до колѣнъ. Такой покрой платья сдѣлался возможнымъ, благодаря длиннымъ, вязанымъ чулкамъ. Про дамъ въ короткихъ платьяхъ установилось въ то время даже извѣстное опредѣленіе. Говорили, что онѣ одѣты „нимфамъ подобно“.

Отличавшіяся умѣніемъ „носить костюмъ“, французскія дамы обращали особое вниманіе на обувь. Про одну герцогиню разсказываютъ, что когда она собиралась на придворный балъ, то призвала слугу, чтобы онъ натянулъ ей на ногу вязаный чулокъ. Послѣ этой операціи, герцогиня спросила слугу: „видѣлъ мою ножку?“ „Да!“ послѣдовалъ отвѣтъ. „Что же? ты ощущалъ какое-нибудь пріятное чувство или желаніе“? продолжала герцогиня. „Я уважаю свою госпожу на столько, что чувствовалъ одну только къ ней преданность“! заявилъ слуга. Не долго думая, герцогиня размахнулась и, назвавши слугу болваномъ и дуракомъ, дала ему пощечину.

Впослѣдствіи, подъ вліяніемъ французскаго этикета, стали сглаживаться чисто индивидуальныя шероховатости общественнаго церемоніала и во всей Европѣ установились общія для всѣхъ культурныхъ странъ формы модъ и танцевъ, законодательство которыхъ съ XVII вѣка захватилъ въ свои руки элегантный французскій дворъ, перенявши отчасти многое и отъ своихъ вѣчныхъ антагонистовъ англичанъ. Въ это время наступилъ французскій періодъ возрожденія хореграфіи, продолжавшій, съ нѣкоторыми промежутками во времени, развиваться вплоть до Новерра, появленіе котораго на балетномъ горизонтѣ было предвѣстникомъ полнаго перерожденія какъ балета, такъ и всего хореграфическаго искусства на сценѣ.





XIV.

Развитіе танцевъ во Франціи.—Династія Валуа.—Франсискъ I. Екатерина Медичи. Балетъ въ ея время.—Рай и адъ.—Комическій балетъ королевы.—Его содержаніе и постановка Бальтазарини.— Раздача подарковъ и жетоновъ.—Конскіе балеты.



ТАЛЬЯНСКІЕ салонные танцы, вмѣстѣ съ соединенными съ ними правилами, постепенно прививались во французскомъ обществѣ. Тутъ они принимали болѣе изящныя формы, соотвѣтствовавшія духу французской аристократіи. Появленіе этихъ танцевъ началось уже со времени царствованія династіи Валуа. Эпоха эта, считавшаяся вѣкомъ придворныхъ интригъ и любовныхъ похожденій, была очень благопріятна для развитія хореграфіи. Изъ желанія нравиться женщинамъ и въ угоду ихъ вкусамъ, какъ въ обществѣ, такъ и при дворѣ устраивались безпрестанные балы. Тамъ былъ вѣчный праздникъ. Франсискъ I, для приданія большаго блеску увеселеніямъ, учредилъ свой придворный оркестръ, взявши примѣръ съ Англіи, гдѣ уже существовалъ подобный оркестръ при дворѣ Елисаветы въ 1558 г. Считаемъ не безинтереснымъ привести составъ этого оркестра: 16 рожковъ, 4 арфы, 8 лютней, 1 волынка, 2 скрипки, 8 альтъ, 2 флейты, 9 тромбоновъ. При такомъ составѣ оркестра, танцы исполнялись значительно оживленнѣе и явилась возможность придавать имъ болѣе выразительности.

Страсть къ танцамъ охватила не однѣ только придворныя сферы, но и средніе слои общества, потому вполнѣ естественно, что для усовершенствованія въ хореграфическихъ познаніяхъ появилась надобность въ учителяхъ танцевъ и печатныхъ руководствахъ. Въ это время вышло въ свѣтъ хореграфическое сочиненіе французскаго каноника Туано Арбо „Оркесографія“, написанная въ формѣ діалога автора съ его ученикомъ Капріолемъ. Этотъ первый серьезный трудъ, отпечатанный при Генрихѣ III, былъ уже настоящимъ самоучителемъ тогдашнихъ модныхъ танцевъ паваны, бранлей, куранты и проч. Благодаря этой книгѣ, сдѣлалось уже несомнѣннымъ, что въ то время танцы, какъ развлеченіе и буржуазіи, были подчинены нѣкоторымъ опредѣленнымъ правиламъ и музыкальному ритму. О нихъ, какъ о предтечахъ сценическихъ танцевъ, мы скажемъ подробнѣе въ главѣ о техникѣ танцевъ XVI и XVII вѣковъ.

Во всѣхъ этихъ танцахъ сказывалось несомнѣнное вліяніе Италіи. Оно и не мудрено, потому что лучшими учителями танцевъ въ Парижѣ были итальянцы. Такъ, въ 1584 году, какъ мы уже говорили, славился въ Парижѣ Помпео Діабоно, профессоръ хореграфическаго искусства, выписанный изъ Милана Генрихомъ II, для обученія танцамъ своего сына.

Умѣніе хорошо танцовать играло въ то время не маловажную роль для пріобрѣтенія положенія въ обществѣ. Кромѣ того, хорошіе и ловкіе танцоры легко находили себѣ богатыхъ, титулованныхъ невѣстъ, и отличавшіеся въ этомъ искусствѣ всегда нравились женщинамъ.

XVI же вѣкъ былъ эпохою, когда искусство нравиться женщинамъ составляло культъ.

Такое явленіе преемственно сохранилось до очень недалекаго прошлаго минувшихъ царствованій. Можно пересчитать не мало лицъ, которыя при дворахъ „вытанцовывали“ и вытанцовываютъ себѣ мѣста и чины. Ловкость во время танцевъ придворнаго кавалера въ глазахъ великосвѣтскихъ дамъ и до сихъ поръ считается достоинствомъ, сплошь да рядомъ ведущимъ къ почестямъ.

Самые танцы въ концѣ XVI вѣка имѣли очень скромный характеръ. Дамы отличались особою во время танцевъ стыдливостью. Модную „павану“ онѣ исполняли съ опущенными глазками, что не мѣшало имъ однако кидать иногда моментальные, многозначущіе взгляды на своего партнера.

Поэтическая обстановка танцевъ не помѣшала однако хореграфическому канонику Т. Арбо сдѣлать замѣчаніе, что танцы имѣли въ то время и практическую цѣль.

Въ своей „Оркесографіи“ каноникъ преподаетъ своему ученику интересные совѣты, характеризующіе духъ того времени. „Если хотите жениться, говоритъ авторъ, то помните, что расположеніе вашей возлюбленной не трудно пріобрѣсти во время танцевъ“. „Мало того! Знайте, что танцы созданы для того, чтобы влюбленные могли убѣдиться, здоровы-ли они. Послѣ танцевъ разрѣшается поцѣловать другъ друга съ цѣлью, чтобы почувствовать, насколько здорово и свѣжо ихъ дыханіе и не издаетъ-ли оно запаха, извѣстнаго подъ названіемъ „бараньей грудинки“. Характерное замѣчаніе духовнаго автора, вѣроятно сказанное въ шутку, во всякомъ случаѣ, не лишено оригинальности въ томъ смыслѣ, что танцы служили предварительно какъ-бы санитарно-гигіеническимъ „познаніемъ“.

Францискъ I лично очень любилъ танцовать, поощряя къ этому занятію своихъ приближенныхъ. На его балахъ особенно замѣтна была сестра короля, Маргарита Валуа. Ея танцы обращали на себя всеобщее вниманіе. Любимымъ ея танцемъ была павана, въ которой она не имѣла соперницъ, считаясь идеаломъ граціи. Слава объ ея искусствѣ перешла даже за предѣлы Франціи. Донъ Жуанъ Австрійскій, вице король Нидерландовъ, инкогнито, пріѣзжалъ въ Парижъ на одинъ только день съ исключительною цѣлью полюбоваться изяществомъ граціозной принцессы.

Пользовавшіеся громаднымъ успѣхомъ величественные танцы стали измѣнять свой строгій характеръ при Екатеринѣ Медичи. Въ королевѣ сказалась итальянская кровь. Медленнымъ темпамъ она предпочитала легкіе прыжки и оживленіе въ танцахъ. Вмѣстѣ съ торжественной „паваной“ стали танцовать и веселые Гайларду и Вольту, въ которыхъ мужчины дѣлали недопускавшіеся прежде прыжки. Только съ пріѣздомъ Екатерины во Францію, послѣдовало настоящее возрожденіе хореграфіи. Королева перенесла изъ Италіи и артистическія наклонности своей семьи Медичи. Возрожденію танцевъ способствовала и совершившаяся при Екатеринѣ быстрая перемѣна моды. Уничтожены были длинныя платья, мѣшавшія движеніямъ: тяжелыя матеріи были замѣнены болѣе легкими, обрисовывавшими формы. Такому новшеству охотно подчинились дамы, потому что это дало имъ возможность, во время танцевъ, щегольнуть своими изящно обутыми ножками, до того времени тщательно скрывавшимися.

Регентство Екатерины особенно обильно было придворными балами и празднествами, которыми королева нерѣдко пользовалась и для политическихъ цѣлей. Къ числу такихъ празднествъ слѣдуетъ отнести устроенный регентшей праздникъ на границѣ Испаніи въ Байоннѣ. Этотъ праздникъ отличался своею оригинальностью. Онъ былъ данъ на открытомъ воздухѣ. Для обѣда были устроены на одномъ островкѣ двѣнадцать бесѣдокъ съ накрытыми столами. Изъ главной бесѣдки, гдѣ помѣщались царственныя особы Франціи и Испаніи, видны были всѣ остальныя бесѣдки, гдѣ обѣдали придворные. Прислуживали фрейлины королевы, одѣтыя нимфами и наядами. Кушанья подавали приходившіе изъ лѣсу сатиры. Казалось, что этотъ праздникъ былъ устроенъ какимъ либо миѳологическимъ божествомъ. Во время обѣда, пирующихъ развлекали спеціально приглашенные крестьяне, исполнявшіе цѣлый рядъ народныхъ танцевъ. Тутъ были собраны представители всѣхъ ближайшихъ провинцій въ ихъ національныхъ костюмахъ. Плясали они по парно и группами, подъ звуки своихъ мѣстныхъ инструментовъ. Провансальцы плясали подъ звуки тамбурина и флейты; Бургундцамъ акомпанировалъ маленькій гобой; Бретонцы танцовали веселые „бранли" и „passepieds" подъ звуки скрипокъ; Бискайцы лихо танцовали „мориску".

По окончаніи обѣда, весь дворъ принялъ участіе въ „серьезныхъ" танцахъ того времени: исполняли павану испанскую, Pazzemezo"—итальянскую, Куранту—французскую, буре, пассенье, шаконну и др.

Зная характеръ и наклонность къ развлеченіямъ Генриха III, честолюбивая Екатерина Медичи пользовалась его страстями, съ цѣлью отстранять его отъ управленія государствомъ. Она окружала его красивѣйшими женщинами, устраивала безпрестанные пиршества, балы, маскарады и подъ ея руководствомъ ставились поэтическіе балеты—дивертиссементы съ танцами. Самъ Генрихъ III устроилъ однажды въ честь своей матери пиръ, на которомъ присутствовали женщины, переодѣтыя въ мужскіе костюмы. Королева не хотѣла оставаться въ долгу и пригласила короля на роскошное пиршество, за которымъ прислуживали полуобнаженныя дамы- нимфы, съ распущенными на головѣ волосами. Пѣли въ это время пѣсни, съ самымъ игривымъ содержаніемъ: исполняли піесы съ діалогами и танцами, въ которыхъ участвовалъ самъ король Генрихъ III; этотъ историческій неврастеникъ доходилъ до такихъ крайностей, что въ 1577 году, участвуя въ одномъ балетѣ, онъ былъ одѣтъ въ женскій костюмъ съ открытою грудью, на которой красовалось жемчужное ожерелье. Говорили, что танцовавшій Генрихъ казался не то королемъ женщиной, не то мужчиной—королевой.

Какъ ни блестящи были празднества, но всѣ поставленные балеты были до крайности ничтожны, несмотря даже на то, что въ развлеченіяхъ двора принималъ не рѣдко участіе и придворный дамскій персоналъ, одѣтый въ мужскіе костюмы съ полуобнаженною грудью. Двору это нравилось и никто не стыдился слушать двусмысленныя пѣсни. При дворѣ былъ вѣчный праздникъ. Примѣръ подавалъ король, который въ женскомъ костюмѣ нерѣдко посѣщалъ всевозможные въ городѣ балы и маскарады.

Королева-мать смотрѣла на это не только снисходительно, но даже поощряла сына, лишь бы онъ не мѣшалъ ей единовластно править государствомъ.

Любовь къ танцамъ и зрѣлищамъ, во время владычества Екатерины Медичи, была на столько велика, что не смотря ни на какія осложненія, окутывавшія густымъ туманомъ политическій горизонтъ, балы при дворѣ все таки продолжались неустанно.

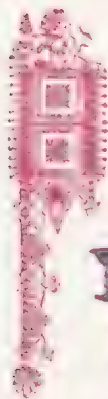
Даже за четыре дня до Варѳоломеевской ночи, по случаю свадьбы короля Наваррскаго съ Маргаритой Валуа, королева Екатерина Медичи устроила въ Тюльери „поэтическій" балетъ, служившій любопытнымъ выраженіемъ идей того времени.

Сюжетъ заключался въ защитѣ „Рая". По указанію Екатерины, роли были распредѣлены съ большимъ смысломъ и значеніемъ. Король и его братья защищали Рай, помѣщавшійся съ правой стороны залы. Король же Наваррскій и его друзья находились въ

Аду, которому было отведено мѣсто въ лѣвой сторонѣ залы. Рай былъ наполненъ блаженными небожителями, подъ командою герцога Анжуйскаго, а адъ - чертями разнаго калибра. Между раемъ и адомъ была сдѣлана рѣка, на которой въ лодкѣ плавалъ перевозчикъ душъ Харонъ. Позади рая помѣщались „Елисейскія поля“ въ видѣ роскошнаго тропическаго сада, въ которомъ танцовали двѣнадцать нимфъ. Между жителями рая и ада завязался бой, который кончился тѣмъ, что враги короля были низвергнуты въ адъ. Не особенно сложный аллегорическій балетъ этотъ состоялъ изъ выходовъ танцоровъ, которые жестами, движеніями и танцами выясняли его содержаніе.

Такимъ образомъ, параллельно съ движеніемъ въ области салонныхъ танцевъ, начало развиваться и сценическое хореграфическое искусство, рвавшееся на свободу публичной сцены.





АЧАЛОМЪ „балетной“ эры во Франціи слѣдуетъ считать 1581 годъ. Въ этомъ году состоялось первое, настоящее балетное представленіе. Творцомъ перваго балета былъ итальянецъ Бальтазарини, извѣстный на своей родинѣ, въ Пьемонтѣ, какъ прекрасный скрипачъ. Екатерина Медичи выписала его въ Парижъ, гдѣ ему дали должность придворнаго слуги, чего добивались и люди дворянскаго сословія. Бальтазарини привезъ съ собою оркестръ итальянскихъ скрипачей, имѣвшихъ въ Парижѣ громадный успѣхъ. Скрипки ихъ отличались тѣмъ, что онѣ были пятиструнныя. Этихъ артистовъ присоединили къ придворному оркестру, и такимъ образомъ явилась возможность исполнять музыкальныя пьесы полнѣе и звучнѣе.



Цирцея.
(Рис. 107).

Екатерина Медичи поручила Бальтазарини, съ помощью новаго оркестра, устроить грандіозный праздникъ, по случаю бракосочетанія любимца короля, герцога Жуайезъ съ Маргаритой Лотарингской. Сказано было — денегъ не жалѣть. И дѣйствительно, Бальтазарини воспользовался даннымъ ему разрѣшеніемъ и превзошелъ всѣ ожиданія, сочинивши нѣчто невиданное, совершенно новое. Онъ поставилъ первую оперу-балетъ, подъ названіемъ „Комическій балетъ королевы“ или „Цирцея и Нимфы“. (Ballet comique de la Royne, fait aux nopces de M. le Duc de Joyeuse avec mademoiselle de Vaudemont, sa soeur: par Balthasar de Beaujoyeux, Valet de Chambre du Roi et de la Royne, sa mêre). (Рис. 107).

Оперою-балетомъ „Цирцеей“ установлена была грань между старою формою хорегра-



фическихъ развлеченій и новою ихъ формою, положившею начало цѣльнымъ балетнымъ зрѣлищамъ. Поставленная итальянцемъ „Цирцея“ была для французовъ настоящимъ откровеніемъ, показавшимъ имъ возможность совершенствовать балетное искусство въ незнакомомъ до того направленіи.

До постановки „Цирцеи“ какъ опера, такъ и балетъ развивались медленно. Это были вставные, во время придворныхъ баловъ, дивертисементы. Ставились танцы съ аллегоріями какъ бы въ видѣ отрывковъ, такъ что никакой цѣльности и законченности въ нихъ не было. Прогрессъ въ хореграфіи шелъ довольно медленнымъ темпомъ, несмотря на то, что сильный толчекъ ему давало само сладострастное общество, окружавшее дворъ династіи Валуа.

Бальтазарини, воспитанный на образцахъ, разработанныхъ при маленькихъ итальянскихъ дворахъ, понялъ духъ французскаго двора. Сообразуясь со вкусами тогдашняго общества, пришлый скрипачъ сочинилъ дѣйствительно нѣчто выдающееся. Постановка его „Королевскаго балета“ составила художественное событіе въ лѣтописяхъ хореграфіи. То былъ первообразъ для цѣлаго ряда будущихъ подобнаго рода зрѣлищъ, какъ во Франціи, такъ и при другихъ европейскихъ дворахъ.

Въ виду сказаннаго, считаемъ небезинтереснымъ нѣсколько подробнѣе остановиться на „Королевскомъ балетѣ“.

Въ царствованіе Генриха III прославился своими воинскими доблестями Жуайёзъ. Въ награду за оказанныя отечеству услуги, король пожаловалъ его герцогомъ, пэромъ, великимъ адмираломъ; мало того, онъ сдѣлалъ его своимъ зятемъ, выдавши за него свою сестру, Маргариту Лотарингскую.

По поводу этого бракосочетанія, королева-мать Екатерина Медичи приняла на себя трудъ по устройству грандіозныхъ празднествъ. Пригласивши Бальтазарини, она ежедневно видалась съ нимъ, давала ему совѣты и направляла ходъ совмѣстно составленной программы. Королева Луиза также выразила желаніе лично участвовать въ представленіи. Весь дворъ занимался предстоящимъ зрѣлищемъ также серьезно, какъ будто дѣло шло о государственномъ дѣлѣ первостепенной важности.

Бальтазарини, давшій уже себѣ прозваніе Божуайе (Beaujoyeux, Belgiviosa), т. е. „веселый красавецъ“, работалъ въ тиши надъ сюжетомъ и, съ одобренія королевы, подбиралъ персоналъ какъ для танцевъ, такъ и для пѣнія.

Стихи поручено было написать Ла Шенэ, музыку сочинили Болье и Сальмонъ, а составленіе рисунковъ для костюмовъ и декорацій поручено было Жаку Патену.

Устройство празднествъ, включая въ нихъ турниры, маскарады и спектакль, обошлось милліонъ двѣсти тысячъ экю, что на наши деньги составляетъ около семи милліоновъ франковъ. Особенно отличались спеціально изготовленные костюмы, украшенные кружевами и зашитые серебромъ, золотомъ и драгоцѣнными камнями.

Спектакль, на которомъ присутствовало болѣе 10,000 приглашенныхъ, былъ данъ въ особо приспособленной для него залѣ Бурбоновъ. Начавшись въ 10 часовъ вечера, окончился онъ только въ три часа ночи.

Сюжетомъ для балета, не безъ предвзятой цѣли, была избрана исторія „Цирцеи", гдѣ миѳологія давала богатый матеріалъ для выраженія, посредствомъ аллегоріи, похвалы и придворной лести. Для изображенія „Мудрости", приписываемой выводимому лицу, къ услугамъ автора была Минерва. Для изображенія величія служилъ Юпитеръ; для красоты Венера и пр. Кромѣ того, миѳологія давала возможность устроить на сценѣ разнообразныя, интересныя процессіи и соединять въ общія группы разныя божества съ ихъ свитою. Это былъ неисчерпаемый кладезь, для составленія красивыхъ костюмовъ и для всей обстановки вообще.

Опуская описаніе тѣхъ частей этого сложнаго представленія, гдѣ аллегорическія лица читали и пѣли съ соотвѣтствующей жестикуляціей хвалебные гимны по адресу королевской семьи (рис. 108), ограничимся только хореграфическою его частью.



(Рис. 108).

Піеса дѣлилась на три части и состояла изъ пролога и трехъ „интермедій" (intermède), соотвѣтствовавшихъ нашимъ „актамъ": перваго акта съ балетомъ, хорами и апоѳеозомъ; второго акта,—пѣніе, декламація, шествіе дріадъ, безъ танцевъ, и третьяго дѣйствія, оканчивавшагося большимъ балетомъ. Отсутствіе танцевъ во второмъ дѣйствіи объяснялось желаніемъ дать отдыхъ танцовщицамъ.

Первая интермедія начиналась выходомъ сиренъ и тритоновъ. Послѣ нѣсколькихъ діалоговъ и хоровъ взошли одѣтые въ однообразные костюмы музыканты. За ними—12 пажей, по 6 въ рядъ, затѣмъ група изъ 12 наядъ, въ слѣдующемъ порядкѣ: впереди королева, за нею три наяды, потомъ шесть въ рядъ и затѣмъ еще три наяды позади.

Послѣ занятія опредѣленныхъ мѣстъ приглашенными, заиграла музыка, и наяды, съ удивительною, по словамъ современниковъ-очевидцевъ, отчетливостью, исполнили цѣлый рядъ то медленныхъ, то оживленныхъ танцевъ. Несмотря на быстроту темповъ, королева нимфа со своею свитою также выказала удивительное искусство въ ансамблѣ и въ точности движеній.

Эта первая хореграфическая интермедія-балетъ въ „Цирцеѣ" состояла изъ двѣнадцати геометрическихъ фигуръ.

Обезпокоенная непрошенными гостями, изъ глубины сцены вышла Цирцея. Она коснулась своимъ жезломъ до танцующихъ наядъ. Отъ магическаго жезла, наяды остановились въ неподвижной группѣ.

Музыка прекратилась, и съ неба спустился Меркурій. Слѣдовало снова пѣніе и діалоги, во время которыхъ нимфы удалились.

Вторая интермедія состояла изъ выхода сатировъ, дріадъ и Діаны. Пѣли хоромъ сатиры; Діана сказала хвалебный монологъ въ честь короля, котораго прославляли не

только какъ „богамъ подобнаго“, но и какъ владыку всей вселенной. Лесть расточалась и въ стихахъ и въ прозѣ. Танцевъ не было.

Въ третьей интермедіи появились четыре „Добродѣтели“. На колесницѣ выѣхала Минерва со свитой. Послѣ діалога съ спустившимся съ неба Юпитеромъ, шелъ балетъ, поставленный слѣдующимъ образомъ: по двѣ въ рядъ выступили нимфы и дріады, предшествуемыя музыкантами. Въ первомъ ряду снова выступила королева въ одной парѣ съ принцессою Лотарингскою.

Соединившись въ одну группу, танцовщицы исполнили пять „выходовъ“ (entrées), раздѣленныхъ на сорокъ геометрическихъ фигуръ. Составляли то квадраты, то треуголь-



Съ ст. грав. Кол. С. Н. Х.
(Рис. 109).

ники, круги и проч. Фигуры рѣзко обозначались двѣнадцатью одѣтыми въ бѣлыя платья наядами, которыхъ симметрично отдѣляли одѣтыя въ зеленыя платья дріады.

Въ половинѣ балета, танцовщицы сомкнулись въ цѣпь, образовали кругъ и быстро двигались по разнымъ направленіямъ.

Сюжетъ балета состоялъ въ изображеніи торжества Юпитера и Минервы. На этой канвѣ были вышиты самые разнообразные хореграфическіе узоры, связанные съ содержаніемъ піесы. Всё было подогнано къ тому, чтобы можно было при каждомъ случаѣ расточать похвалы по адресу династіи Валуа.

Обстановка поражала своимъ великолѣпіемъ. Брилліантовые гроты, облака съ сіяющими звѣздами, масса цвѣтовъ, золотыхъ фруктовъ и разнообразныхъ перьевъ служили блестящими аксесуарами для декорацій. Чтобы судить о богатствѣ костюмовъ, приводимъ описаніе нѣкоторыхъ изъ нихъ. Волшебница Цирцея была одѣта въ золотой костюмъ

двухъ оттѣнковъ, покрытый серебрянымъ вуалемъ. Головной уборъ, воротникъ и рукава были украшены драгоцѣнными камнями и настоящими, крупными жемчугами, громадной стоимости; въ рукахъ она держала большую золотую, волшебную палочку, отъ прикосновенія которой античная Цирцея превращала людей въ животныхъ и въ неодушевленные предметы.

Наяды были одѣты въ легкіе костюмы изъ серебряной ткани; костюмъ же главной наяды былъ украшенъ такою массою бриллiантовъ, что они „соперничали въ блескѣ съ небеснымъ сводомъ, покрытымъ звѣздами“. Ничего подобнаго, по роскоши, никто еще не видалъ. Вообще, всѣ костюмы поражали яркимъ блескомъ; только среди этой необъятной роскоши, въ подражаніе античному міру, выдѣлялись почти совершенно обнаженные сатиры.

Не мудрено, что достаточно было одной такой обстановки, чтобы балетъ имѣлъ колоссальный успѣхъ.

Балетъ закончился тѣмъ, что королева и принцессы роздали подарки участвующимъ кавалерамъ. Подарки состояли изъ золотыхъ жетоновъ, съ вычеканенными на нихъ надписями. Королева подала королю медаль съ аллегорическимъ изображеніемъ дельфина (dauphin наслѣдникъ престола). Надпись гласила: „подношу дельфина (Dauphin) и ожидаю другаго“. Г-жа Неверъ передала герцогу Гизъ „морскаго конька“ съ надписью: „готовый кинуться на врага“. Герцогиня Омальская поднесла маркизу де Шоссену медаль съ фигурою кота съ надписью: „Нечего желать тому, кто довольствуется своимъ“; жена маршала Рэзъ герцогу д'Омальскому жетонъ, на которомъ былъ изображенъ на волнахъ тритонъ съ трезубцомъ и надпись: „Онъ двигаетъ волнами, но и умѣетъ ихъ усмирить“ и проч.

Вообще всѣ жетоны, розданные послѣ „Цирцеи“, были съ изображеніями морскихъ животныхъ и съ аллегорическими надписями.

Кстати: обычай давать подарки во время танцевъ перешелъ изъ Италіи, привился къ французскому обществу и неоднократно практиковался при королевскомъ дворѣ.

Послѣ раздачи подарковъ начался обыкновенный балъ. (Рис. 109).

Королева, конечно, вознаградила Бальтазарини за его трудъ. Но какое это было вознагражденіе, осталось неизвѣстнымъ. Сотрудники его Ронсаръ и Баифъ получили отъ короля по 2000 экю. Депортъ-же въ 1582 году былъ сдѣланъ Шартрскимъ каноникомъ.

Главная заслуга „балета королевы“ заключалась въ томъ, что при постановкѣ впервые сказалась уже извѣстная система. Дѣйствія были объединены опредѣленною мыслью, и хореграфическимъ дивертиссементамъ приданъ нѣкоторый смыслъ. Хотя въ „Цирцеѣ“ и видна была общность идеи, хотя сцены вытекали одна за другою въ послѣдовательномъ порядкѣ, но далеко еще было до требуемой для балета строго согласованной и обдуманной композиціи. Хотя этотъ балетъ и сохранилъ въ значительной своей части классическую, античную физіономію, но въ немъ чувствовалось уже его французское происхожденіе: чувствовался духъ нарождавшагося изящнаго, французскаго искусства, старавшагося сбросить съ себя оковы иностраннаго вліянія. Въ этомъ балетѣ, главенствующее мѣсто заняли французы; прежніе итальянцы стушевались. Исчезъ существовавшій предразсудокъ, благодаря которому полагали, что на сценѣ могутъ пѣть и танцовать только артисты, фамиліи которыхъ имѣли итальянское окончаніе на „ини“ или на „о“. Главныя роли были исполнены французами гг. Больё и Саворнэномъ.

Въ „Цирцеѣ“ таился зародышъ будущей итальянской оперы; такъ называемый „балетъ Королевы“ совмѣщалъ въ себѣ прочный союзъ поэзіи, балета, декорацій, машинъ и музыки, то есть тѣхъ элементовъ, которые въ своемъ единеніи представляютъ собою цѣльное хореграфическое искусство.

Несомнѣнно, что „Цирцея“ была переполнена рядомъ недостатковъ. Античный сю-

жетъ самъ по себѣ былъ растянутъ: нѣкоторыя сцены повторялись, и танцовальные дивертиссементы были сочинены исключительно для развлеченія глазъ. Они ласкали только одно зрѣніе, не давая никакого матеріала для размышленія. Не смотря, однако, на эти недостатки, въ „Цирцеѣ" можно уже усмотрѣть значительную аналогію съ современнымъ балетомъ.

Послѣ успѣха „Цирцеи" можно было подумать, что эта новая форма сценическихъ представленій окончательно уже установилась, ожидая дальнѣйшаго своего развитія. Въ дѣйствительности же этого не случилось. Балетъ долженъ былъ перейти еще нѣсколько фазисовъ, пока не явились настоящіе его реформаторы Кино и Люлли, съумѣвшіе подобрать талантливыхъ исполнителей для созданныхъ ими произведеній новой формаціи.

Страннымъ кажется, что послѣ постановки „Цирцеи" имя ея вдохновителя Божуайё совершенно стушевалось. Объ немъ какъ будто совсѣмъ забыли. Одинъ только артистическій міръ изрѣдка вспоминалъ объ его талантѣ. Вспомнили только объ итальянскомъ балетмейстерѣ чуть-ли не черезъ сто лѣтъ, послѣ смерти Люлли; сочинили памфлетъ съ изображеніемъ спускающагося въ адъ Люлли, котораго встрѣчали мужчины съ шедшимъ впереди Бальтазарини. Хотѣли показать, что итальянцу и въ аду отводилось почетнѣйшее мѣсто среди всѣхъ композиторовъ.

До появленія на артистическомъ горизонтѣ Люлли съ цѣлымъ рядомъ окружившихъ его талантовъ, хореграфическое искусство снова вернулось къ прежнимъ формамъ, то есть къ балетамъ съ традиціонными (entrées) входами и выходами, не имѣвшими между собою ни малѣйшей связи. Такимъ образомъ балетъ „Цирцея", несмотря на крупное его значеніе въ искусствѣ, оказался во Франціи мимолетнымъ метеоромъ.

Пятнадцать лѣтъ позднѣе, въ 1596 году, Николай Монтрё поставилъ въ окрестностяхъ Нанта, въ замкѣ герцога Меркёръ, пастораль съ играми и танцами, заимствованными у итальянцевъ. Декораціи были много лучше, чѣмъ въ „Цирцеѣ". Программа этой пьесы, подъ названіемъ „Аримэна", была отпечатана со всѣми подробностями постановки. Тутъ было нѣсколько хореграфическихъ интермедій: битва боговъ съ титанами, фабула Париса и Елены, Андромеда и Персей, Орфей въ аду. Не смотря на роскошь постановки, хроникеръ удостовѣряетъ, что „зрители скучали все время спектакля" и того подъема, какъ послѣ Цирцеи, не было.

Можно отмѣтить еще балетъ, который танцовали при французскомъ дворѣ, по случаю бракосочетанія дочери короля съ испанскимъ принцемъ. Произведеніе это не было лишено изящества. Представлено было „Торжество Минервы". Первымъ выходомъ было выступленіе „Ночи", вслѣдъ за которою появились девять „блуждающихъ огней". Это были дѣти, одѣтыя въ красныя платья съ золотыми пламенными языками. Въ рукахъ они держали зажженные факелы. Вышли эти дѣти изъ скалы, составлявшей часть декораціи. Послѣ ихъ танцевъ изъ земли поднялась другая скала, откуда вышли десять Сивиллъ, бросавшихъ въ публику бумажки съ отпечатанными на нихъ хвалебными стихами въ честь короля и королевы. Послѣ ихъ танцевъ, въ глубинѣ сцены открылась роща, освѣщенная „зарею", спускавшеюся съ неба. За „Зарей" показалась колесница съ „Солнцемъ", пропѣвшимъ Славу. Это былъ прологъ. Въ слѣдующемъ дѣйствіи выступили девять африканокъ, вышедшихъ изъ той страны, гдѣ по преданію родилась Минерва. Африканки были залиты золотомъ; на головахъ блестѣли каски, украшенныя перьями. За ними слѣдовали пастухъ съ пастушкой, которые подъ звуки свирѣли исполнили танцы. Затѣмъ, слѣдовала морская сцена. Выступили тритоны, наяды и наконецъ на колесницѣ, которую везли амуры, показалась сама новобрачная со свитою изъ четырнадцати придворныхъ дамъ. Она изображала „Минерву", окруженную „Добродѣтелями", и вмѣстѣ съ ними исполнила пять разныхъ танцевъ.

Дорого стоила постановка этой хореграфической аллегоріи. Въ ней, хотя и была

выдвинута вся армія греческихъ, миѳологическихъ божествъ, но благодаря плохо разработанному и мало связному сюжету, успѣха балетъ не имѣлъ. Въ смыслѣ прогресса, хореграфія ни на одинъ шагъ не двинулась впередъ.

Хотя публичныхъ театровъ еще не было, но въ XVI вѣкѣ любовь къ разнаго рода уличнымъ развлеченіямъ проникла и въ народную среду. Въ Италіи появились перекочевавшія въ послѣдствіи и во Францію небольшія труппы уличныхъ артистовъ, которые, для потѣхи толпы, вмѣстѣ съ пьесками миніатюрами, исполняли разные и комическіе танцы.



(Рис. 110).

Объ этихъ танцахъ можно судить по рисункамъ, оставшимся послѣ извѣстнаго гравера и художника Калло, жившаго въ концѣ XVI и въ началѣ XVII вѣка. Онъ состоялъ при дворѣ Козимо II Медичи, герцога Тосканскаго и затѣмъ при Генрихѣ, герцогѣ Лотарингскомъ. Гравированные имъ „гротески“ очевидно зарисованы съ натуры. Одинъ изъ нихъ „Франкатрина“ (рис. 110), имя котораго обличаетъ его итальянское происхожденіе, былъ въ XVI вѣкѣ очень популяренъ въ Парижѣ.



(Рис. 111).

Какъ публичнаго комика-шута, Калло зарисовалъ его въ традиціонномъ костюмѣ, съ заостренными носомъ и подбородкомъ, въ шляпѣ съ двойнымъ перомъ, и въ позѣ веселаго плясуна. Не менѣе характерны и другіе гротески, зарисованные тѣмъ же Калло (рис. 111, 112). Это были артисты, очевидно итальянскаго происхожденія, съ опредѣленными именами, исполнявшіе попарно характерные народные танцы, съ комическимъ оттѣнкомъ. Объ этихъ артистахъ XVI вѣка, преданіе о которыхъ сохранилось по рисункамъ Калло, очень мало извѣстно. Но и однѣхъ танцующихъ фигуръ, гравированныхъ рѣзцомъ Калло, достаточно, чтобы судить о характерѣ народныхъ танцевъ, нашедшихъ себѣ отраженіе въ шаржѣ уличныхъ комедіантовъ, плясавшихъ для увеселенія толпы. Вездѣ танцовали попарно, и очевидно, что главнымъ сюжетомъ всѣхъ танцевъ былъ одинъ и тотъ же мотивъ тяготѣнія другъ къ другу лицъ обоего пола.



(Рис. 112).

Приведенные комическіе танцы, вышедшіе непосредственно изъ народа, не прошли

безслѣдно. Они послужили образцами комическаго элемента, получившаго широкое распространеніе при постановкѣ тѣхъ чисто комическихъ, хореграфическихъ сценъ, которыя ставились при дворѣ, въ угоду королямъ Франціи. Такимъ образомъ, балетъ не ограничился одною серьезною „аллегоріей“, а примѣняясь ко вкусу французскихъ монарховъ въ него вводили и веселый элементъ, который впрочемъ нерѣдко переходилъ границы, установленныя для чистаго искусства.



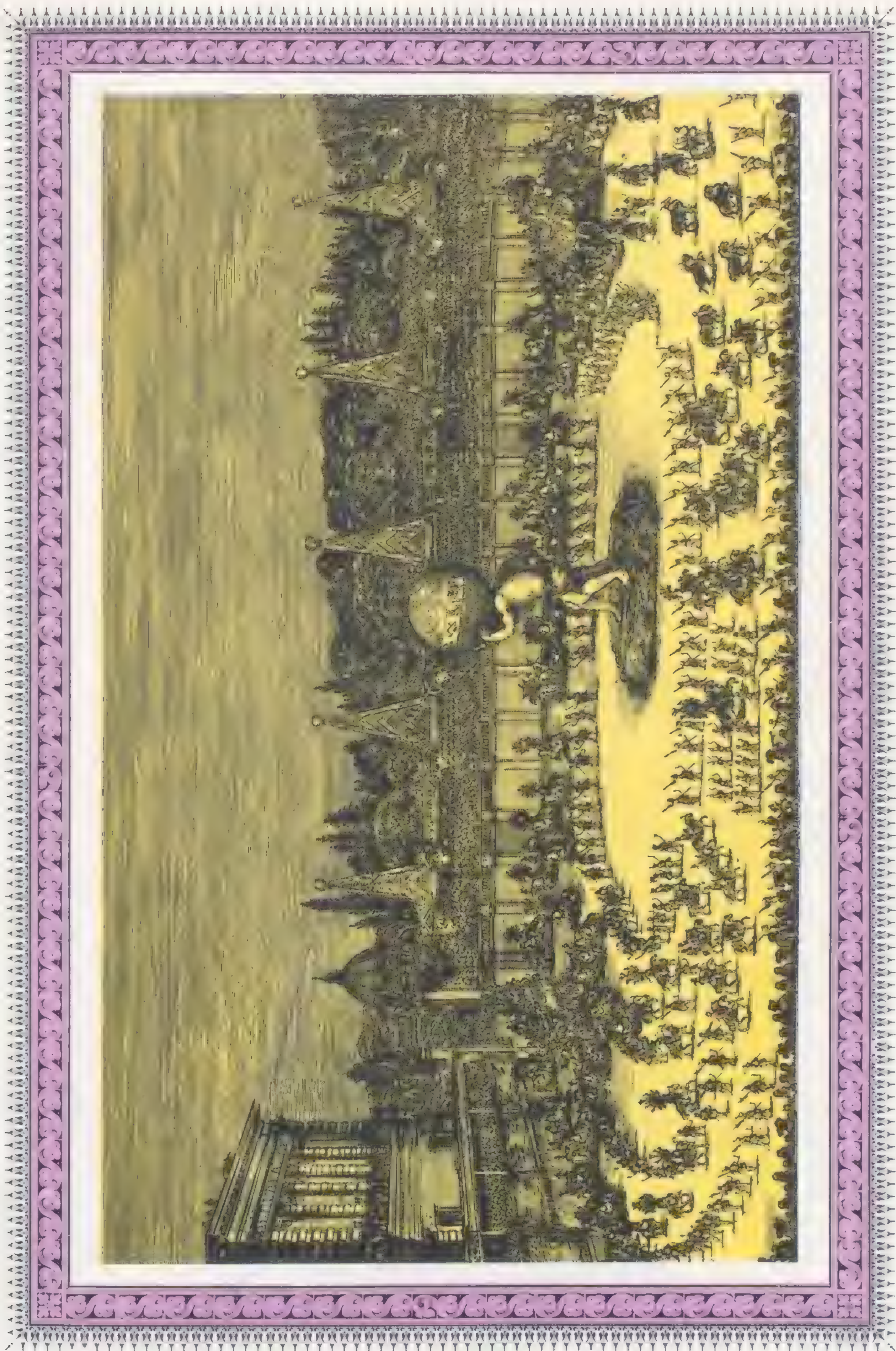
(Рис. 113).



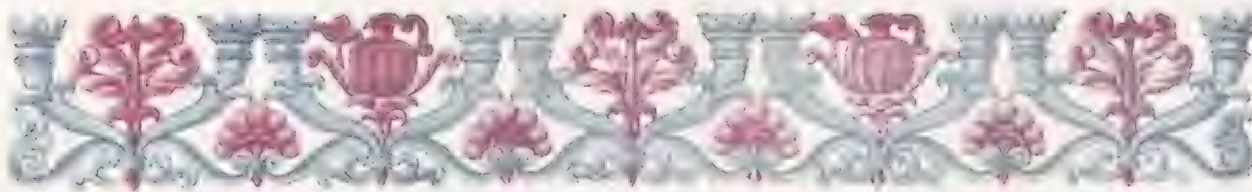


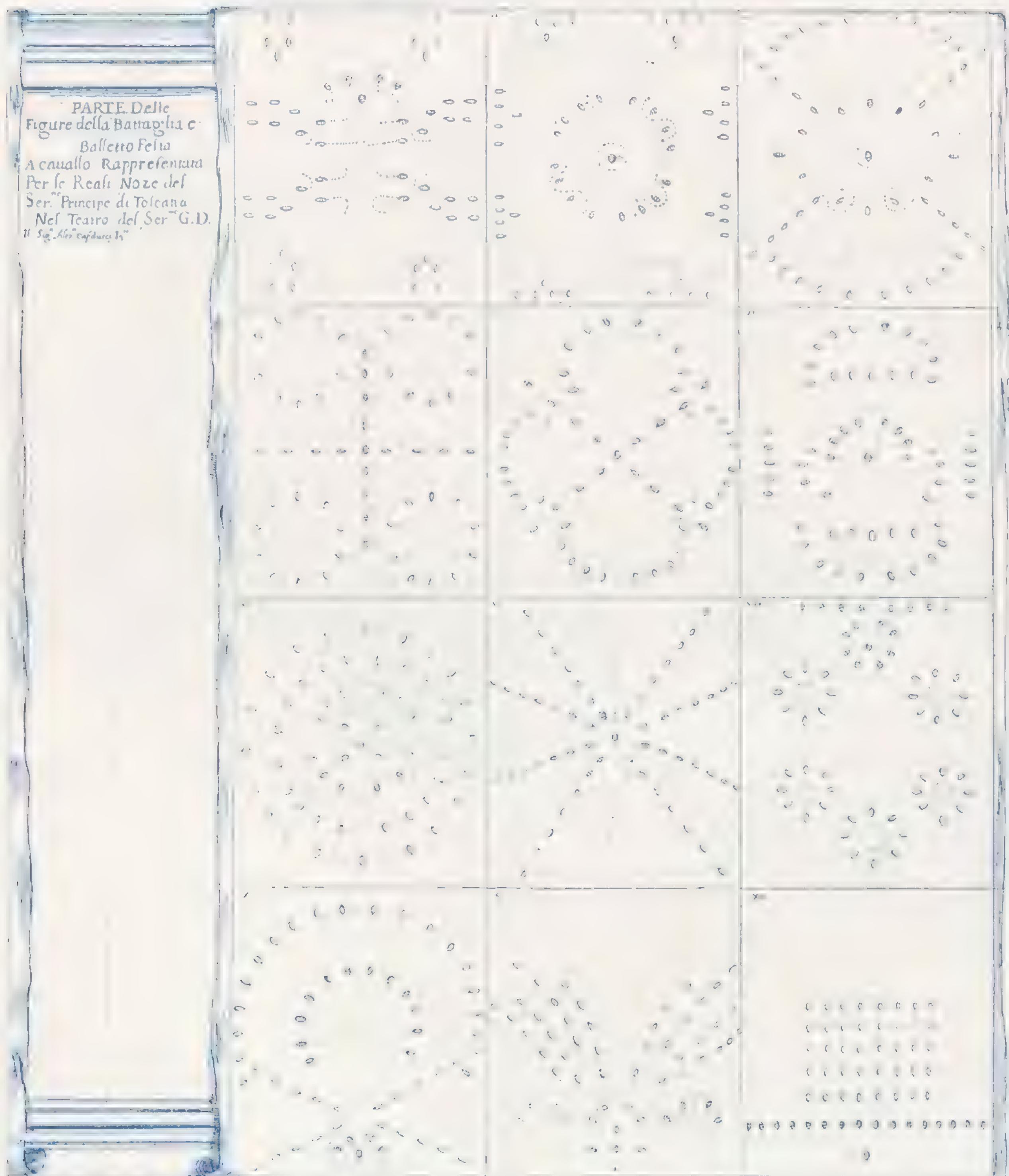
ПРИДВОРНЫЯ празднества не ограничивались однимъ спеціальнымъ оперою-балетомъ. Для торжествъ устраивали „карусели“, которыя носили названіе *конскихъ* балетовъ. Въ нихъ участвовали сотни кавалеровъ верхомъ на лошадяхъ. (Рис. 113). Конскія кадрили сходились, расходились, составляли группы, дѣлая разнообразныя эволюціи. Мода на такіе конскіе балеты перешла изъ Италіи, гдѣ подобныя представленія повторялись неоднократно въ разныхъ городахъ. Особенно пышны они были во Флоренціи. Для постановки такихъ „конскихъ“ балетовъ требовалось далеко не ничтожное дарованіе.

Прилагаемые рисунки, извлеченные изъ брошюры того времени, даютъ наглядное представленіе объ этихъ зрѣлищахъ, требовавшихъ продолжительной и искусной подготовки. (Рис. 114).



(Рис. 114).




PARTE Delle
Figure della Battaglia e
Balletto Fetta
A cauallo Rappresentata
Per le Reali Noze del
Ser.mo Principe di Toscana
Nel Teatro del Ser.mo G.D.

(Рис. 115).

Мы не могли обойти молчаніемъ этихъ конскихъ балетовъ потому, что въ XVI вѣкѣ они занимали видное мѣсто въ придворной жизни разныхъ государствъ и имѣли косвенное отношеніе къ хореграфіи. Карусели стоили громадныхъ денегъ. Къ нимъ готовились въ теченіи нѣсколькихъ мѣсяцевъ и населеніе ожидало ихъ съ большимъ интересомъ. Объ нихъ имѣется цѣлая литература съ многочисленными рисунками, списанными съ натуры. Отецъ Менетріе, въ своей книгѣ о балетахъ, изданной въ 1682 году, посвятилъ конскому балету обстоятельную статью. Изъ цѣлаго ряда развлеченій такого рода, самою блистательною была карусель, устроенная въ 1608 году во Флоренціи, по поводу бракосочетанія принца Тосканскаго. Карусель эта называлась „Эолъ, царь Вѣтровъ“. Ее поставилъ Альфонсъ Руджіери Сансеверино. На площади была воздвигнута громадная скала съ наглухо запертымъ гротомъ. Сперва выступилъ Эолъ, сопровождаемый двѣнадцатью моряками, которыхъ онъ обучилъ управленію парусами, сообразно направленію вѣтра. Впереди шли двѣнадцать тритоновъ, игравшихъ на мѣдныхъ трубахъ. За ними двигались сирены, пажи, изображавшіе разные вѣтры, теплые, холодные, сырые, и проч.



(Рис. 116).

Слѣдовала колесница „Океана“, влекомая двумя китами. Громадная машина эта была окружена Нимфами морскими, рѣчными и другими. Играя на разныхъ инструментахъ, онѣ составляли свиту возсѣдавшаго на колесницѣ Эола. Приблизившись къ княжеской ложѣ, Эолъ привѣтствовалъ новобрачныхъ, предложивъ въ ихъ распоряженіе все свое царство. Затѣмъ, онъ взялъ въ руки копье и, быстро направившись къ гроту, открылъ двери, откуда неожиданно выѣхали 128 всадниковъ, которые, подобно изображаемымъ ими вѣтрамъ, ринулись на другую сторону площади, но были моментально остановлены Эоломъ, составившимъ изъ нихъ фигуру треугольника. Затѣмъ, по командѣ Эола всадники то шагомъ, то легкимъ галопомъ дѣлали всевозможныя красивыя эволюціи, составляя различныя фигуры: дѣлали вольты, полувольты то парами, то по четыре или восьми въ рядъ, образуя изъ своихъ сочетаній настоящій лабиринтъ. (Рис. 115).

„Конскій балетъ“ при томъ же тосканскомъ дворѣ, въ 1615 году, былъ еще оригинальнѣе и роскошнѣе. Представили „Торжество Мира и Любви надъ войною“. Четыре колесницы четырехъ частей свѣта слѣдовали за колесницей побѣдителя. Европу танцыли лошади, Африку—слоны, Азію—верблюды, Америку—единороги.

Еще раньше, а именно въ 1561 году герцогъ Феррарскій устроилъ конскій балетъ. Спектакль начался тѣмъ, что на площадь выступили двѣнадцать слоновъ съ громадными

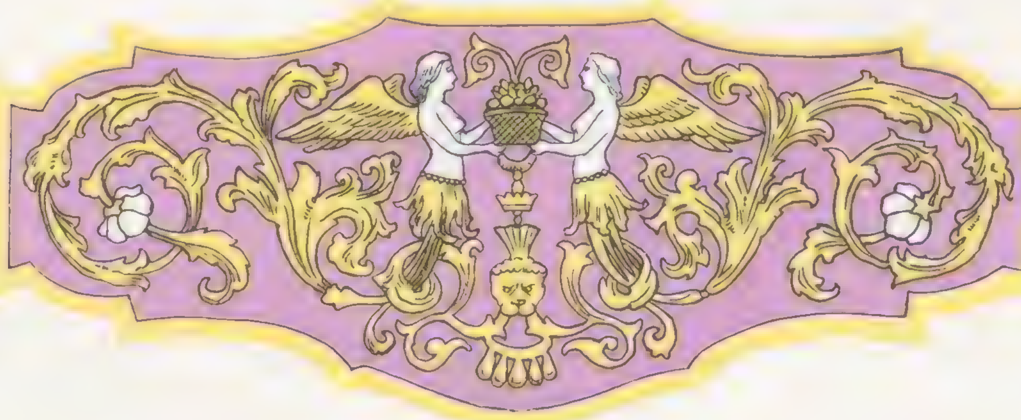


(Рис. 117).

башнями на спинахъ. Внезапно слоны раздвоились. Изъ дверей и раскрывшихся башенныхъ стѣнъ выѣхали всадники, исполнившіе искусно поставленныя крайне разнообразныя геометрическія сочетанія.

Цѣлый рядъ фигуръ, изображенныхъ въ книгѣ Менетріе, даетъ понятіе объ эволюціяхъ, исполнявшихся на лошадяхъ. (Рис. 116). Благодаря сходству этихъ сочетаній съ фигурами, вводимыми въ оперы-балеты, карусели того времени и были названы „конскими балетами".

Для болѣе нагляднаго представленія о конскихъ балетахъ, приводимъ еще рисунокъ интереснаго праздника съ битвою пѣшихъ воиновъ и съ конскими эволюціями устроеннаго во Флоренціи, по случаю пріѣзда герцога Урбинскаго. (Рис. 117).





XV.

Балетъ въ Италіи. — Развитіе музыки во Флоренціи. — Новая „Цирцея“. Итальянскіе балеты, въ картинахъ, въ хронологическомъ порядкѣ. — Балеты въ Лондонѣ и Швеціи. Балеты въ Германіи. — „Примѣры добродѣтели“. „Вліяніе семи планетъ“. — Танцующіе философы.



ОРЕГРАФИЧЕСКОЕ первенство снова, временно, перешло въ Италію, гдѣ искусство, оставаясь въ прежнихъ формахъ, развивалось только въ подробностяхъ. Италія того времени была обѣтованною страною для артистовъ и художниковъ. Въ десятилѣтіе 1580—1590 годовъ, во Флоренціи процвѣтали всѣ искусства. Столица Тосканы жила полною артистическою жизнью. Между прочимъ, и въ музыкальномъ мірѣ искусство двигалось впередъ, изыскивая новыя формы, которыя могли бы исключить прежнее въ нихъ однообразіе и монотонность. Въ этотъ періодъ времени изобрѣтены были „речитативъ“, „арія“ и „гармоническій акомпанементъ“: такимъ образомъ, лирическія сцены получили невѣдомую имъ прежде полноту. Конечно, такое музыкальное движеніе осуществилось не сразу, а шло впередъ медленными шагами.

Во Флоренціи образовалось артистическое изъ разныхъ слоевъ общество, которое сильно способствовало развитію музыкальнаго искусства. Благодаря вліянію этого общества выдвинулись труды композитора Монтеверде, а затѣмъ сочиненія Кавалли. Мы упоминаемъ объ этихъ итальянскихъ корифеяхъ музыки потому, что на нихъ и на ихъ современникахъ отразилось вліяніе „Цирцеи“ соч. Галифарино. Описывать значеніе Монтеверде въ эволюціи музыки не входитъ въ наши задачи: тѣмъ не менѣе, полагаемъ необходимымъ упомянуть объ „Орфеѣ“, написанномъ въ 1600 году, почти одновременно съ его знаменитымъ балетомъ „Delle Ingrate“. Оба эти произведенія послужили исходною точкою отправленія для оркестровки лирической драмы. Такимъ образомъ, благодаря Монтеверде, въ будущихъ хореграфическихъ произведеніяхъ утвердился тотъ акцентъ тактовъ, который въ соединеніи съ ритмомъ составлялъ одно изъ могучихъ средствъ для приданія выразительности музыкѣ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и отчетливости въ исполненіи (интерпретаціи) танцевъ.

Такое движеніе въ музыкальномъ мірѣ отразилось, конечно, и на хореграфіи, нашедшей себѣ широкое гостепріимство при дворѣ Медичи, гдѣ танцовали чуть-ли не ежедневно и гдѣ семейные праздники чередовались одинъ за другимъ. На придворныхъ балахъ участвовало иногда болѣе семидесяти дамъ изъ знатнѣйшихъ фамилій.

Танцовали до глубокой ночи и употребительнѣйшими танцами были Джига (Giga), Гальярда (Gagliarda) и Пасса Меццо (Passamezzo). Танцы эти впослѣдствіи всѣ перешли во Францію и обошли придворные круги во всѣхъ государствахъ. Кромѣ того, итальянцы танцовали еще много другихъ танцевъ, не оставившихъ по себѣ слѣда и нигдѣ не привившихся, подобно названнымъ бальнымъ танцамъ.

Итальянскіе балеты-интермедіи, по характеру своему, мало отличались отъ описанныхъ нами французскихъ балетовъ того времени. Въ фантастическихъ измышленіяхъ итальянцевъ первенствующую роль также играли античный міръ и его миѳологія; ихъ эксплоатировали, примѣняясь къ итальянскому вкусу.

Созданный итальянцемъ и исполненный во Франціи балетъ королевы „Цирцея“ нашелъ себѣ откликъ и за предѣлами Франціи.

Полнымъ подражаніемъ „Цирцеи“ было произведеніе герцога Савойскаго, поставленное въ 1627 году. Оно называлось „Цирцея, изгнанная изъ ея владѣній“. Это былъ сколокъ съ балета Бальтазарини. Изображены были двѣнадцать танцовавшихъ скалъ, которыя подъ конецъ объединялись въ одну общую гору, откуда выходили заколдованные рыцари, принявшіе обликъ львовъ, тигровъ, кабановъ, волковъ, кошекъ, собакъ — цѣлый звѣринецъ. Всѣ визжали, мяукали, рычали, лаяли. Какофонія была невообразимая. Наконецъ звѣри и скалы превратились въ изящныхъ кавалеровъ, и спектакль завершился большимъ „балетомъ“. Авторъ перехватилъ, повидимому, черезъ край и его „звѣринецъ“ не доставилъ публикѣ удовольствія.

Утверждаютъ также, что участвовавшія въ „Новой Цирцеѣ“ танцовщицы были лишены той прелести, которою отличалась французская женщина. Въ Парижѣ, при дворѣ Генриха III, въ распоряженіи итальянца Бальтазарини былъ цѣлый рой граціозныхъ, красивыхъ женщинъ. Въ итальянскомъ же балетѣ участвовалъ дамскій персоналъ, который не могъ похвастаться изяществомъ манеръ.

По идеѣ своей интересенъ балетъ, поставленный по случаю бракосочетанія Христины французской съ герцогомъ Савойскимъ. Онъ назывался „Gris de Lyn“ (Сѣрый цвѣтъ льна). Такое оригинальное названіе было дано потому, что „сѣрый цвѣтъ“ былъ любимымъ цвѣтомъ новобрачной. При поднятіи занавѣса появлялся Амуръ; сорвавши съ глазъ повязку, онъ умолялъ боговъ освѣтить яркимъ блескомъ разныхъ цвѣтовъ звѣзды, небо, воздухъ, землю и воду, съ тѣмъ, чтобы онъ могъ отдать предпочтеніе красивѣе всѣхъ окрашенному предмету.

Юнона внемлетъ его просьбѣ и посланница ея Ирида покрываетъ все видимое пространство разными оттѣнками и сочетаніями красокъ. Полюбовавшись этой картиной, Амуръ преклоняется передъ цвѣтомъ „Gris de lin“, объявивши его символомъ безконечной „Любви“. Тогда, по его приказу, показываются цвѣты, птицы, драгоцѣнные камни, олицетворенные красавицами дамами. Подъ звуки музыки, при частой перемѣнѣ декорацій и при помощи машинныхъ приспособленій, исполнялся большой аллегорическій балетъ.

Письменное описаніе какъ танцевъ, такъ и постановки подобныхъ балетовъ на сценѣ не могутъ дать такого понятнаго представленія, какъ сцены съ хореграфическими фигурами, воспроизведенныя съ натуры на рисункахъ. Въ виду этого, для болѣе нагляднаго уразумѣнія характера балетовъ XVII вѣка, предлагаемъ изъ нашей коллекціи рядъ снимковъ съ гравюръ, относящихся къ одной и той же эпохѣ.

Изъ этихъ рисунковъ не трудно усмотрѣть, что хореграфичическіе спектакли во всѣхъ городахъ Италіи мало отличались другъ отъ друга. Вездѣ преобладала греческая миѳологія съ амурами, гротами Венеры и Вулкана, съ Олимпомъ, царствами

Плутона и Нептуна. Дальше этого, въ довольно продолжительный періодъ времени, не шла фантазія сочинителей того времени. Воспроизводимъ въ хронологическомъ порядкѣ нѣсколько сценъ изъ балетовъ того времени, поставленныхъ въ Италіи.

1608 г. По случаю свадьбы герцога Тосканскаго, во Флоренціи происходилъ цѣлый



(Рис. 118).

рядъ празднествъ. Первенствующее мѣсто было отведено процессіямъ на рѣкѣ Арно съ миѳологическими божествами, помѣщенными на громадныхъ, особо устроенныхъ судахъ. Затѣмъ, во дворцѣ исполнено было шесть хореграфическихъ интермедій: первая—во



(Рис. 119).

дворцѣ „Славы“; вторая—Астрея (Рис. 118). Третья—въ садахъ Калипсо. Четвертая на кораблѣ Америко Веспучіо. Пятая—у Вулкана (Рис. 119). Шестая въ храмѣ Мира. (Рис. 120).

Заключительный же балетный дивертисементъ—съ неизбѣжными танцами Амуровъ (Рис. 121).

1608 г. Во Флоренціи „Ночь любви“ соч. Франческо Чини, по случаю бракосочета-

нія Козимо Медичи съ эрцгерцогинею австрійской Маріей. Дѣйствующими были Луна, Звѣзды, Эндиміонъ, Амуръ и утренняя Заря.

1614 г., 11 февраля. „Il passatempo“, на сюжетъ написанный Микель-Анджело Буо-



(Рис. 120).

наротти. Каждая часть оканчивалась танцами. Дѣйствующими лицами были смѣхи, игры и другія забавы, служившія для пріятнаго препровожденія времени.

1613. Ballo del Zingare. Коротенькая интермедія съ дѣйствіемъ на рѣкѣ Арно.



(Рис. 121).

1614. Ballo di donne Turche, въ пяти интермедіяхъ, съ участіемъ трехъ Грацій, Орфея, хора нимфъ и пр. Воспѣвалась любовь Орфея и Эвридики. Танцовали подъ хоровое пѣніе.

1616 г. Въ февралѣ этого года, во время карнавала во Флоренціи было устроено грандіозное празднество, подъ названіемъ „La liberazione di Tirreno e d'Arca etne“. Въ заключеніе представленія былъ балетъ, въ которомъ участвовали 40 кавалеровъ и 40 дамъ (Рис. 122). Танцы были сочинены придворнымъ хореграфомъ Аньоло Риччи. Машины и



PRIMO INTERMEDIO DELLA VEGLIA DELLA LIBERATIONE DI TIRRENO FATTA NELLA SALA DELLE COM. DIE DEL SER.mo GRAN DVCA DI TOSCANA IL CARNOVALE DEL 1616 DOVE SI RAP.ta IL MONTE D ISCHIA CON IL GIGANTE TIFEO SOTTO

(Съ гр. Изъ кол. С. Н. Х.). (Рис. 122).

декораціи сдѣланы большимъ по этой части мастеромъ Юліемъ Парижи, отличавшимся вкусомъ и богатою фантазіею. Всѣ лучшіе оперы-балеты того времени въ Италіи были поставлены подъ его руководствомъ. Музыку къ этому выходившему изъ ряда представленію писали нѣсколько композиторовъ: Пери, Гроти и Синьорини.



(Рис. 123).

Не смотря, однако, на произведенныя большія затраты, хореграфическое искусство, которое занимало видное мѣсто въ этомъ зрѣлищѣ, оставалось, по прежнему, въ тѣхъ же границахъ, съ тѣмъ же характеромъ, какъ и прежнія того же рода произведенія.

Блистательно былъ въ 1616 году поставленъ во Флоренціи балетъ „Борьба красоты“, дѣйствіе котораго происходило на горѣ Парнасѣ, съ развѣсистымъ дубомъ, обремененнымъ золотыми плодами. Тутъ дѣйствовали и „Ложь“, неразлучная спутница „Славы“, и Музы, и конь Пегасъ и пр.



(Рис. 124).

1628 годъ. Въ этомъ году въ Римѣ былъ поставленъ интересный дивертиссементъ „Цвѣты, орошаемые фонтаномъ Пегаса, съ танцами 12 часовъ“ (Рис. 123). Вообще, Временами года, Часами и Стихіями уже начиная съ эпохи „Возрожденія“ балетмейстеры не пе

реставали пользоваться, какъ благодарною темою для постановки танцевъ не только въ Италіи, но и во всѣхъ государствахъ Европы.

1634 годъ. Въ этомъ году кардиналъ Барберино устроилъ во дворцѣ „Канцеляріи", въ Римѣ, одинъ изъ интереснѣйшихъ спектаклей, сохранившихъ еще нѣкоторую связь съ популярными въ Италіи (Sacre rapresantazioni) священными представленіями. Это „famosissima rapresantazioni", едва-ли не послѣднее въ этомъ родѣ, представляло рядъ сценъ, гдѣ миѳологія была перемѣшана съ христіанскими вѣрованіями. На сценѣ представлены были и ангелы — небожители, и царство Плутона съ духами ада, тьмы, и Аполлонъ окруженный лицами, съ крестами на шеѣ (Рис. 124).



(Рис. 125).

Въ послѣдней заключительной сценѣ было изображено торжество христіанской вѣры съ хореграфическимъ дивертисементомъ (Рис. 125), въ которомъ танцовали подъ звуки священныхъ пѣсенъ. Это была едва-ли не послѣдняя „мистерія", разыгранная публично, при очень торжественной обстановкѣ.

При Туринскомъ дворѣ, въ 1634 году, по случаю дня рожденія кардинала Савойскаго, былъ представленъ балетъ съ высоконравственнымъ содержаніемъ: „Правда—врагъ личины".

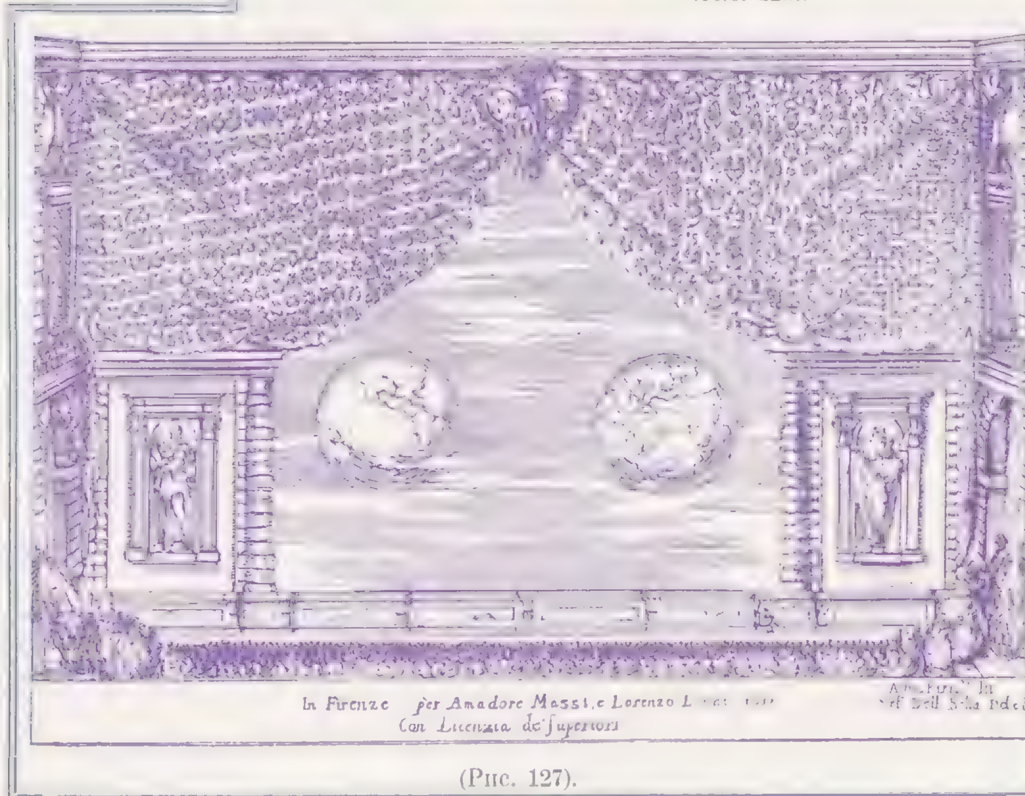
Дѣйствіе начиналось хоромъ и танцами „Ложныхъ слуховъ" и „Подозрѣній" въ предшествіи „Личины" и „Лжи". Въ глубинѣ сцены на облакѣ, подгоняемомъ вѣтромъ,

появлялась „Личина“, одѣтая въ мѣняющіеся цвѣта: юбка была покрыта маленькими зеркалами, сзади крылья и длинный павлиній хвостъ. „Личина“ помѣщалась, какъ будто, въ гнѣздѣ, изъ котораго выходилъ цѣлый рядъ аллегорическихъ фигуръ въ видѣ лжи, обмановъ, пріятной лести, интриги, комическаго лганья, шутки и маленькихъ басенъ.



Балетный дивертиссементъ въ Римѣ. (Изъ кол. С. Н. Х.).
(Рис. 126).

По исполненіи этими фигурами разныхъ танцевъ, появлялось „Время“. Прежде всего оно изгоняло Личину съ ея свитой: послѣ этого въ облакѣ показались громадные солнечные часы; изъ облака, въ тріумфальномъ шествіи, выступили „Часы“ въ обществѣ „Правды“ со свитой, исполнившіе разные танцы, окончившіеся апоѳеозомъ торжества „Истины“.



(Рис. 127).

1637 г. Въ очень рѣдкомъ изданіи 1637 года (изъ коллекціи С. Н. Х.) напечатана подробная въ стихахъ программа балета „Свадьба боговъ“, сочиненія аббата Карла Каппола, съ музыкой Ферд. Сарачинелли. Поставленъ былъ этотъ балетъ во Фло-

ренціи, по случаю бракосочетанія В. Герцога Тосканскаго Фердинанда II съ Викторіей, принцессой Урбинской. Изданіе украшено восемью гравюрами, сдѣланными Делла Белла, по рисункамъ Ал. Париджи, писавшаго декораціи.

Эта балетная программа можетъ служить образцомъ для всѣхъ подобныхъ произведеній XVII вѣка. Интересенъ фронтиcпиcъ, на которомъ изображена театральная зала до поднятія занавѣса на сценѣ, устроенной на большомъ дворѣ дворца Питти. (Рис. 127).

Это изображеніе цѣнно потому, что оно даетъ понятіе о характерѣ приспособленій для театральныхъ зрѣлищъ этой эпохи при итальянскихъ дворахъ.



(Рис. 128).

„Свадьба боговъ" состояла изъ цѣлаго ряда діалоговъ съ хорами. Каждое дѣйствіе заканчивалось хореграфическимъ дивертисементомъ. Начиналась пьеса прологомъ съ участіемъ Гименея, въ собесѣдованіи съ аллегорическими фигурами „Вѣрности" и „Плодородія". Сюжетъ былъ пріуроченъ къ восхваленію и славословію новобрачныхъ. Участвовали почти всѣ божества Олимпа. Хореграфическій отдѣлъ состоялъ изъ слѣдующихъ частей: 1) Танцы въ садахъ Венеры (Рис. 128). Принимали участіе: Венера, Адонисъ, три Граціи, „Смѣхи", хоръ 14 амуровъ и 6 пастушковъ. 2) Въ гротѣ Вулкана, гдѣ происходилъ рядъ воинственныхъ плясокъ,



(Рис. 129).

кончавшихся общимъ хоромъ съ припѣвомъ „Не нужно войны, нуженъ миръ!“. (Рис. 129). 3) Въ подводномъ царствѣ Нептуна съ танцами нимфъ, дельфиновъ, тритоновъ, морскихъ коньковъ и проч. 4) Въ аду; тутъ танцовали фуріи, горгоны, гарпіи, бились центавры и пр. (Рис. 130). Первенствовали Плутонъ и Прозерпина.

Въ послѣднемъ дѣйствіи изображено было небо съ возсѣдающей на облакахъ Юноной. Тутъ было нѣсколько танцовальныхъ „номеровъ“ съ аллегорически изображенными небесными свѣтилами, изъ которыхъ выдѣлялось созвѣздіе „Кастора и Полукса“ на коняхъ. (Рис. 131).

Завершалась пьеса балетомъ „Солнца“ съ 12 знаками Зодіака и съ Луной, окруженной 12 звѣздами.

На приложенной къ программѣ афишѣ значится, что въ числѣ балетныхъ артистовъ, между прочими, участвовали амуры съ пастушками, танцовавшіе въ саду Венеры; 13 тритоновъ, 12 нимфъ, дельфины, сирены, центавры, химеры, дьяволы, изрыгающіе пламя, церберъ и проч.



(Рис. 130).

На воспроизведенныхъ нами рисункахъ не трудно усмотрѣть, что въ этихъ спектакляхъ, какъ декоратору, такъ и машинисту было много дѣла. Свою задачу, по тому времени, они исполнили блистательно. Что же касается хореграфической части, то можно сдѣлать только одно общее замѣчаніе. Балетмейстеръ шелъ по установленному шаблону. При постановкѣ кордебалетныхъ „ансамблей“ во всѣхъ танцовальныхъ фигурахъ руководствовались однимъ общимъ правиломъ. Участвующіе артисты разставлялись съ соблюденіемъ самой строгой симметріи. Этотъ порядокъ разстановки танцовщиковъ замѣчается на всѣхъ рисункахъ. Къ сожалѣнію, нельзя сдѣлать точнаго заключенія о тѣхъ „па“, которыя исполнялись артистами. Каждое опредѣленіе будетъ гадательно. Во всякомъ же случаѣ, судя по позамъ и движеніямъ зарисованныхъ фигуръ, можно предположить, что танцы въ балетѣ того времени имѣли уже много общаго съ теперешними балетными танцами, построенными согласно правиламъ хореграфической грамматики. Изъ хроники того времени можно понять, что въ балетныхъ интермедіяхъ исполняли „pas“ съ темпами, присвоенными употребительнымъ въ ту эпоху—Паванѣ, Гальярдѣ, веселой и шумной „Морескѣ“, особаго вида „Mattacini“, а также Джигѣ въ три темпа и др.

Кромѣ того, характерно, что итальянскіе сочинители очень часто прибѣгали къ изображенію на сценѣ разныхъ сраженій, требовавшихъ довольно сложной подготовки.

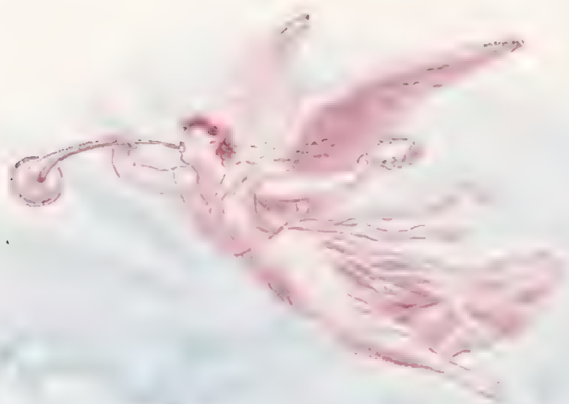
Вообще, во всей Италіи, маленькіе дворы, другъ передъ другомъ, конкурировали въ

блескѣ устраиваемыхъ ими торжествъ и спектаклей. Какъ ни разнообразны, по своему содержанію, казались пьесы съ „балетами“, но въ сущности всѣ сюжеты черпались изъ одного источника, изъ античнаго міра и преимущественно изъ греческой миѳологіи. Общее направленіе въ балетахъ сводилось къ преклоненію передъ прекраснымъ поломъ и къ восхваленію царствовавшихъ монарховъ, въ честь которыхъ устраивались зрѣлища подобнаго рода. Ни одинъ балетъ не обходился безъ амуровъ, безъ царствъ Венеры, Нептуна, Плутона и другихъ боговъ Олимпа. Варіировали только на разные лады постановку и обстановку. При этомъ, слѣдуетъ отдать справедливость итальянцамъ. Много было у нихъ фантазіи, но за то связности въ дѣйствіяхъ не было никакой. Танцы имѣли очень отдаленное отношеніе къ содержанію. Первоначально танцовали подъ звуки разныхъ пѣсенъ, къ содержанію которыхъ приноравливали и танцы. Только въ послѣдствіи начали танцовать самостоятельно подъ инструментальную музыку. Танцы заключались въ выходахъ“ (entrées) съ „кадрилями изъ разныхъ лицъ“. Тутъ миѳологія была почти постоянно перепутана съ дѣйствительностью. Въ этомъ отношеніи, итальянцы въ смыслѣ развитія искусства не пошли дальше; сценическая хореграфія у нихъ какъ бы остановилась на одномъ мѣстѣ, застывши въ рутинѣ. Движенія впередъ не замѣчалось ни въ одномъ изъ многочисленныхъ хореграфическихъ произведеній, поставленныхъ въ разныхъ итальянскихъ городахъ.



(Рис. 131).







Ъ ЛОНДОНѢ въ подражаніе итальянцамъ придерживались также сюжетовъ изъ міра „боговъ“. Такъ, между прочимъ, былъ поставленъ балетъ, гдѣ Орфей, подъ звуки лиры, заставлялъ слѣдовать за собою животныхъ. Въ слѣдъ за нимъ спускался съ неба Меркурій, объявившій божественному пѣвцу, что за его пѣніемъ послѣдуютъ не только животныя, но и небесныя свѣтила. Небеса разверзлись и глазамъ зрителей представился Юпитеръ, котораго Меркурій упросилъ преобразить звѣзды въ мужчинъ и женщинъ. Просьба была исполнена, и съ неба сошли группы танцоровъ и танцовщицъ, исполнившихъ цѣлый балетъ.

На сколько развита была въ Англіи любовь къ хореграфіи, можетъ служить доказательствомъ небольшая балетная „интермедія“, поставленная при своемъ дворѣ королевою Елизаветой. Эта сценка, вмѣсто дессерта послѣ званаго ужина, была представлена дочерьми королевы. Онѣ изображали евангельскихъ дѣвъ со свѣтильниками. У однѣхъ въ рукахъ были зажженные свѣточи, у другихъ же не было ни масла, ни фитилей.

На эту тему были составлены танцы, постановкой которыхъ занималась сама королева.

При дворѣ англійскаго короля Карла II танцовали не меньше, чѣмъ во Франціи. Король (Рис. 132) съ особеннымъ удовольствіемъ принималъ участіе въ танцахъ. Кромѣ того, при помощи выписанныхъ изъ Франціи художниковъ въ Лондонѣ устраивали особаго рода празднества, какъ на улицѣ для народа, такъ и во дворцѣ для придворныхъ. Особеннымъ великолѣпіемъ отличались празднества, по случаю бракосочетанія Фридриха, Пфальцграфа Рейнскаго, съ англійской принцессой. Послѣ „блистательнаго“ фейерверка на Темзѣ, во дворцѣ устроено было пиршество, во время котораго прислуживали всѣ боги Олимпа, исполняя разные характерные танцы.

Второй день начался уличнымъ маскараднымъ шествіемъ съ факелами. Это было зрѣлище для народа. Прошедши по улицамъ Лондона, лица участвовавшія въ торжественномъ шествіи, „въ добромъ порядкѣ“ вступили во дворецъ, гдѣ исполнили „балетъ“. Содержаніе его заключалось въ томъ, что жрицей въ храмѣ чести должно быть только одно „Правосудіе“.

Удачно разработанный сюжетъ, благодаря простотѣ своей, дышалъ поэтической прелестью: Богатство, Тщеславіе, Своенравіе тщетно старались проникнуть въ этотъ храмъ;



(Рис. 132).

но „Честь“ допустила въ святилище только „Любовь“ и „Красоту“, пропѣвшихъ свадебный гимнъ новобрачнымъ.



(Рис. 133).

Черезъ два дня, 300 джентельменовъ, раздѣленныхъ на группы, въ костюмахъ почти всѣхъ племенъ, населяющихъ земной шаръ, были размѣщены на богато украшенныхъ судахъ. При звукахъ разнообразной музыки, флотилія эта двигалась по Темзѣ, направляясь ко дворцу. Тутъ, при участіи всѣхъ народностей, былъ исполненъ большой, аллегорическій „балетъ“, составленный на сюжетъ „Религія, объединяющая Великобританію со всѣмъ міромъ“.

Театръ представлялъ земной шаръ. Съ боку возлежала „Правда“. Послѣ музыкальной увертюры, Музы изложили содержаніе спектакля. Державшій на своихъ плечахъ вселенную Атлантъ (рис. 133) заявилъ объ открытіи Архимеда, увѣрявшаго, что онъ рычагомъ въ состояніи повернуть земной шаръ, если только будетъ найдена точка опоры. Атлантъ изъявляетъ готовность избавиться отъ своей ноши, убѣжденный, что точка опоры для управленія землею находится въ Англіи.

Послѣ этого монолога, Атлантъ, въ сопровожденіи Музъ Ураніи, Терпсихоры и Кліо, подошелъ къ „глобусу“ и открылъ его. Вышла одѣтая Царицей Европа, окруженная своими дочерьми: Франціей, Испаніей, Италіей, Германіей и Греціей. Вмѣстѣ съ ними

вышелъ Океанъ съ Средиземнымъ моремъ и рѣками Луарой, Гвадалквивиромъ, Рейномъ и Тибромъ.

Каждая изъ дочерей Европы выступила съ тремя пажами, одѣтыми въ костюмы разныхъ провинцій. Тутъ были Бискайцы, Аррагонцы, Венгерцы, Датчане, Неаполитанцы, Турки, Болгары и проч.

Вся эта свита исполнила „предварительный“ балетъ, послѣ котораго вышедшіе изъ глобуса принцы всѣхъ націй протанцовали послѣдовательно рядъ „entrées“ разнообразнаго характера.

Послѣ этого, Атлантъ въ такомъ же порядкѣ вывелъ изъ „Земнаго шара“ жителей другихъ частей свѣта. Исполненные ими отдѣльные соотвѣтственные каждому племени танцы окончились общимъ ансамблемъ, послѣ котораго поднесены были подарки новобрачнымъ и въ честь ихъ исполнены поздравительный и привѣтственный гимны.

Изъ этого краткаго описанія видно, что „сюжетъ“ этого балета былъ не особенно сложенъ. Его не затемняли ненужныя подробности, а потому онъ оказался удобопонятнымъ и имѣлъ большой успѣхъ.

И шведскій дворъ въ этомъ отношиніи не отставалъ отъ другихъ государствъ. По случаю свадьбы короля шведскаго, въ Стокгольмѣ былъ данъ балетъ, сюжетъ котораго заключался въ изображеніи „благости разума“ и „блаженства чувствъ“. Солнце, какъ источникъ свѣта, изображало „зрѣніе“: Вакхъ и Церера—вкусъ; Аполлонъ—слухъ, посредствомъ поэзіи и музыки; Помона и Флора—обоняніе, при помощи фруктовъ и цвѣтовъ; Венера съ Амурами—осязаніе. Кромѣ этихъ пяти чувствъ, были введены чуть-ли не всѣ боги, сошедшіе съ Олимпа. Всѣ они, одѣтые въ соотвѣтствующіе имъ костюмы, танцовали врозь и наконецъ совмѣстно сливались въ одну общую группу, по срединѣ которой первенствовали „Слава“, „Фортуна“, „Побѣда“ и „Миръ“.







Ъ ГЕРМАНІИ, первые слѣды появленія танцевъ на публичной сценѣ относятся къ концу XVI вѣка. Въ одной нюрнбергской хроникѣ значится, что въ Кассель прибыли англійскіе комедіанты, которые подъ „любезную“ музыку исполнили неизвѣстныя нѣмцамъ комедіи и трагедіи. Между прочимъ, были исполнены и танцы, состоявшіе въ оригинальныхъ „прыжкахъ взадъ и впередъ, въ верченіи и рѣзкихъ поворотахъ“, доставлявшихъ зрителямъ большое удовольствіе. Очевидно, что примитивныя хореграфическія упражненія публикѣ нравились и комедіанты собрали изрядное количество денегъ.

Германскіе дворы того времени не отличались особою изобрѣтательностью. Въ эту эпоху они рабски подражали французамъ и итальянцамъ. Перенимая отъ нихъ способъ веденія балетныхъ представленій, нѣмцы не внесли ничего новаго въ область танцовальнаго искусства, не смотря на то, что любовь къ танцамъ, какъ при разныхъ мелкихъ германскихъ дворахъ, такъ и въ народѣ, была развита въ значительной степени.

Какъ образецъ нѣмецкихъ хореграфическихъ представленій, приводимъ балеты, данные при Саксонскомъ дворѣ въ XVII вѣкѣ. Герцоги Георгъ I и Георгъ II чуть ли не цѣлый вѣкъ царствовали въ Саксоніи, отличаясь любовью къ искусствамъ и разнаго рода публичнымъ зрѣлищамъ. Ими даже было построено особое зданіе для театральныхъ представленій. Тутъ была дана музыкальная опера—балетъ, подъ названіемъ „Вліяніе семи планетъ“ (Wirkung der Sieben Planetten).

Извлекаемъ изъ увѣсистаго фоліанта того времени, „нижайше“ посвященнаго Георгу II, описаніе этого хореграфическаго произведенія съ очень тяжеловѣснымъ, тевтонскимъ, помпбомъ.

На сценѣ руины съ храмомъ Венеры. Изъ облаковъ появляется Купидонъ. Онъ поетъ „прологъ“, объясняя, что ему все подвластно и что онъ сошелъ на землю, чтобы воспѣть семь планетъ, ярко сіяющихъ надъ королевскимъ домомъ Саксоніи.

Первая планета Сатурнъ. На сценѣ скалы и горы съ горными рабочими. Въ облакахъ на своей колесницѣ появляется Сатурнъ. Онъ поетъ привѣтственную арію съ восхваленіемъ горныхъ богатствъ, данныхъ природою Саксоніи. Онъ воспѣваетъ ихъ, какъ залогъ могущества страны, кующей изъ этихъ богатствъ оружіе на благо и защиту родины. Затѣмъ слѣдуютъ три хореграфическихъ entrées. 1) Волшебникъ и зависть; 2) три нищихъ мужескаго и два нищихъ женскаго пола; 3) шесть горныхъ рабочихъ. (Рис. 134).



(Рис. 134).

Вторая планета—Юпитеръ. Сцена изображаетъ галлерею, позади которой видѣнъ садъ. Съ высоты небесъ Юпитеръ, возсѣдающій на орлѣ, поетъ Славу своему могуществу: „Я Юпитеръ, владыка земли и неба! Нѣтъ въ мірѣ мнѣ равнаго! Орелъ мой несетъ лавровыя вѣтви; ими въ Капитоліи увѣнчаю я Монарха Саксоніи и его храбрыхъ воиновъ“.

Затѣмъ, три балетныхъ entrées: 1) Астрологъ и два римлянина въ воинскихъ доспѣхахъ, представляющихъ собою Вавилонскую и Ассирійскую монархіи; 2) Царица мавританская; 3) Монархи: Немвродъ, Киръ, Александръ Македонскій и Юлій Цезарь. (Рис. 135).



(Рис. 135).

Третья планета—Марсъ. На сценѣ крѣпость. Съ неба, во всеоружіи, съ громомъ и громкими трубными звуками появляется Марсъ. Вступительная арія его заключается въ томъ, что онъ заявляетъ себя главою всѣхъ „военачальниковъ“: „Я грозенъ въ бою! Нѣтъ никому пощады; я безъ разбора, съ трескомъ бью направо, налѣво всѣхъ, кто дерзнетъ нарушить покой Саксонскаго Царскаго дома“.



(Рис. 136).

Заключительныя хореграфическія entrées: 1) Учитель фехтованія, 2) Воины и амазонки, 3) Турниръ пѣшихъ рыцарей. (Рис. 136).

Четвертая планета—Солнце. Улица съ городскими зданіями. На своей „машинѣ“ появляется Солнце въ образѣ Феба, возсѣдающаго на колесницѣ, запряженной четырьмя конями.



(Рис. 137).

„Я глазъ вселенной! — поетъ Солнце.— Мои лучи вѣчно животворящи. И лѣсъ, и поля, и цвѣты, и животный міръ, и человѣчество живы только мною. Я же встаю послѣ сна ночного съ тѣмъ, чтобы воздавать вѣчную хвалу Саксоніи и ея владыкѣ“.

Заключительныя три хореграфическія entrées: 1) Испанецъ, 2) Четыре времени года (Рис. 137), 3) Части свѣта.

Пятая планета—Венера. Роскошный садъ съ фонтаномъ. На колесницѣ, въ видѣ



(Рис. 138).

раковины, запряженной лебедями, въ облакахъ появляется богиня любви—Венера. Она поетъ гимнъ въ честь любящихъ сердецъ; обѣщаетъ усѣять ихъ путь розами, благоуханными гвоздиками и тюльпанами. Вся пѣсня Венеры проникнута счастіемъ, радостью, при видѣ торжествующей любви, проповѣдуемой богинею во имя вѣчнаго мира и спокойствія.

Три entrées съ танцами: 1) Четыре купидона. 2) Кавалеръ съ одной дамой и 3) Три кавалера съ тремя дамами (Рис. 138).

Шестая планета—Меркурій. Аркады въ городѣ съ торговыми лавками и ремесленными заведеніями. Появляется летающій надъ городомъ богъ торговли—Меркурій.

Послѣ его аріи съ восхваленіемъ честности купечества и трудолюбія ремесленниковъ три хореграфическихъ entrées: 1) Два алхимика, 2) Шуты, 3) Семь свободныхъ искусствъ (Рис. 139).



(Рис. 139).

Седьмая планета—Луна. Сцена изображаетъ глухой лѣсъ. На небѣ показывается Луна, въ образѣ Діаны, на колесницѣ, запряженной двумя оленями.

Вступительная арія Луны состоитъ въ славословіи саксонскихъ героевъ, одинаково безстрашныхъ, какъ на войнѣ, такъ и во время ихъ охотничьихъ подвиговъ, со-

вершаемыхъ при лунномъ свѣтѣ, озаряющемъ одинаково какъ лѣсныхъ нимфъ, такъ и охотниковъ.

Три хореграфическихъ entrées: 1) Нимфы и 2 пастушка. 2) Три рыбака и три рыбачки; 3) 4 охотника, борющихся съ медвѣдемъ (Рис. 140).

Въ заключеніе сцена покрылась густыми облаками, изъ которыхъ выступили всѣ семь планетъ, „протанцовавшихъ" главный балетъ, завершившійся пропѣтою, общею, заключительною одою (Рис. 141).

При томъ же дворѣ, въ такъ называемой гигантской залѣ, былъ исполненъ „Мавританскій" балетъ, имѣвшій десять entrées. Въ каждомъ выходѣ танцовали въ отдѣльности:



(Рис. 140).

„Турки," „Московиты", „Римляне", „Амазонки", „Венгерцы", „Амуры", „Поляки", „Шуты", „Мавры" и др.

Народности были перепутаны съ разными аллегорическими фигурами, не имѣвшими никакого другъ къ другу отношенія. Было пестро, ласкало зрѣніе, но впечатлѣнія никакого не производило.

Характерная особенность нѣмецкихъ оперъ-балетовъ заключается въ томъ, что въ своихъ программахъ они постоянно „мудрствовали", стараясь примѣнить миѳологическія фигуры къ самымъ обыденнымъ, повседневнымъ явленіямъ въ ихъ общественной жизни. Оттого балеты ихъ выходили до крайности громоздкими и лишенными поэтическаго элемента, составляющаго всю прелесть хореграфическаго представленія.

Въ балетное представленіе нѣмцы вкладывали грузную разсудочность, облекая ее въ такіе образы, которые казалось бы совсѣмъ не должны имѣть мѣста въ хореграфическихъ произведеніяхъ. Нѣмцы доходили даже до того, что „философія“ и диспуты между собою разныхъ „философскихъ системъ“ служили имъ подходящими темами для танцовальныхъ программъ.

Какъ на крайне характерный примѣръ своеобразнаго нѣмецкаго взгляда на примѣненіе танцевъ къ данному сюжету укажемъ на поставленный при дворѣ въ Гейдельбергскомъ дворцѣ спектакль подъ названіемъ „Изъ всѣхъ добродѣтелей, торжествующая добродѣтель—Постоянство“.

Изъ имѣющейся въ нашей коллекціи программы, украшенной многими гравюрами и отпечатанной въ февралѣ 1684 года (54 стр.) видно, что содержаніе названнаго балета состояло въ спорѣ богини „Разсудка“ съ богинею „Вѣчности“, какой изъ всѣхъ „добродѣ-



(Рис. 141).

телей“ отдать преимущество. Для разрѣшенія спора, съ благословенія боговъ, были призваны съ того свѣта сразу восемь философовъ: Платонъ, Хризипъ, Зенонъ, Анаксагоръ, Аристотель, Солонъ и др. Диспутъ философовъ не привелъ ни къ чему; тогда богиня „Истина“, явившись изъ облаковъ, заявила, что мудрецы не нашли настоящей „Добродѣтели“.

На помощь явился „Разсудокъ“, который предложилъ разрѣшить задачу посредствомъ яркихъ историческихъ примѣровъ. Передъ зрителями прошли цѣлый рядъ сценъ съ діалогами, послѣ которыхъ слѣдовали танцы въ дѣйствіи. Тутъ послѣдовательно одинъ за другимъ появились разныя лица, дѣйствія которыхъ исторіей были признаны добродѣтельными.

Послѣ каждой сцены съ разговорами, слѣдовалъ обязательно балетъ. Вотъ нѣкоторыя изъ этихъ сценъ: 1) Муцій Сцевола, а затѣмъ балетъ „Охотниковъ“, исполненный Сильвіо съ четырьмя охотниками. (Рис. 142). 2) Помпей и Тигранъ, а затѣмъ хореграфическій дивертисементъ Горацієвъ и Куріаціевъ. 3) Балетъ трехъ философовъ: Сократа, Діогена и Эзопа. (Рис. 143).

4) Поступокъ Артемиды въ діалогахъ и послѣ нихъ балетъ пастушковъ съ философами. Между прочимъ вставлены балеты „Марса" и балетъ „Pastor fido" и пр. (Рис. 144).



(Рис. 142).

Послѣ представленныхъ примѣровъ, „Справедливость" обращается къ философамъ: „Вижу, говоритъ она, что вы въ затрудненіи и сами не знаете, какой „Добродѣтели" отдать пальму первенства! Поэтому, обращаюсь къ богамъ! Пускай они разрѣшатъ нашъ споръ"!

Послѣ этого обращенія, изъ облаковъ показалось „Постоянство", которому боги вручили пальму первенства. Философы преклоняются передъ рѣшеніемъ неба и весь спектакль завершился большимъ, общимъ хореграфическимъ представленіемъ, въ которомъ дамы и „Рыцари Справедливости" исполнили два хореграфическихъ дивертиссемента.



Танцующіе Сократъ, Діогенъ и Эзопъ.
(Рис. 143).

Въ балетѣ участвовала масса лицъ и всѣ роли были исполнены частью военными, преимущественно же придворными кавалерами и дамами.

Мы остановились нѣсколько подробно на саксонскихъ „семи планетахъ“ и на Гейдельбергскомъ зрѣлищѣ съ цѣлью показать, что на манеръ этихъ балетовъ были построены и всѣ другія хореграфическія представленія въ Германіи. По нимъ можно судить и о балетахъ, которыми восторгались при другихъ нѣмецкихъ дворахъ.



(Рис. 144).

Балетъ „Семь планетъ“ построенъ по одинаковому для всѣхъ шаблону, потому, наглядно, въ картинахъ ознакомившись съ нимъ, можно составить себѣ представленіе и о другихъ балетахъ этой эпохи, гдѣ бы они ни были поставлены въ Германіи. Эти зрѣлища были сколкомъ съ итальянскихъ произведеній подобнаго рода. Въ области хореграфіи они прошли безслѣдно и не внесли ни одной оригинальной черты, которая могла бы сыграть какую нибудь роль въ дѣлѣ развитія искусства.





XVI.

Содержаніе балетовъ XV, XVI и XVII столѣтій во Франціи.—Entrée и кадрили.—Балетъ при Генрихѣ IV.—Его страсть къ танцамъ.—Трикотэ Генриха.—Людовикъ XIII.—Балеты его царствованія.—Произведеніе принца Савойскаго.—Кардиналъ Ришелье и развлеченія.—Значеніе миѳологіи въ балетахъ XV и XVI столѣтій.—Балетный репертуаръ.—Фигуры и эволюціи.—Требованіе выразительности.—Постановка.—Костюмы.—Машины.



ИЗЪ ПРИВЕДЕННЫХЪ нами краткихъ описаній незначительной только части балетовъ, представленныхъ въ разныхъ государствахъ, не трудно усмотрѣть, что для фантазіи сочинителей представлялось обширное поле. Они пользовались исторіей и фабулой, при чемъ видное мѣсто отводилось аллегоріи, приноровленной къ какому-либо празднику или къ лицамъ, въ честь которыхъ устраивались эти праздники.



На сцену выводились историческія лица, перемѣшанныя съ божествами Олимпа и съ аллегорическими фигурами. Въ этихъ поэтическихъ произведеніяхъ, преимущественно направленныхъ къ восхваленію доблестей, изображались и ночь, и день, любовь, честь, слава, пороки и добродѣтели, стихіи, времена года, нимфы, черти, цвѣты, вѣтры и пр. и пр. Всѣ явленія природы, олицетворенныя артистами, находили себѣ мѣсто въ этомъ итальянскомъ дѣтищѣ, нашедшемъ себѣ прочное пристанище при всѣхъ европейскихъ дворахъ.

Эти поэтическія произведенія обыкновенно дѣлились на нѣсколько дѣйствій. Каждое изъ нихъ состояло изъ нѣсколькихъ „выходовъ", доходившихъ иногда до двѣнадцати.

„Выходомъ" (entrée), какъ мы уже говорили, называлась одна или нѣсколько кадрилей танцовщиковъ, которые выступали на сцену съ тѣмъ, чтобы своими па, аттитюдами изобразить соотвѣтствующее дѣйствіе. Число лицъ въ каждой кадрили, состоявшее прежде изъ четырехъ лицъ, отчего и получилось названіе кадрили (четыре), не ограничивалось однако четырьмя,

а доходило иногда до двѣнадцати. Каждая изъ кадрилей состояла изъ одинаково одѣтой группы артистовъ, исполнявшихъ спеціально сочиненныя движенія и танцы.

Большое вниманіе было обращено на музыку и на постановку, которыя способствовали театральной иллюзіи. На декораціи, костюмы, аксессуары и машинную часть денегъ не жалѣли, и дѣйствительно аллегорическіе сюжеты была обставлены роскошно.

Особенно сильно развилась страсть къ танцамъ во Франціи при королѣ Генрихѣ IV (1589—1610 г.), который лично питалъ родъ недуга къ развлеченіямъ. Это и не мудрено, замѣчаютъ историки, потому что Генрихъ родился въ странѣ, гдѣ танцуютъ со дня рожденія. Сюлли, пріобрѣвшій себѣ славу неустрашимаго полководца, былъ, по желанію короля, устроителемъ придворныхъ празднествъ, въ которыхъ, не смотря на свое высокое положеніе, принималъ личное, дѣятельное участіе. Серьезный главнокомандующій войсками, по характеру и духу простой боевой солдатъ, Сюлли вынужденно занимался постановкою балетовъ и даже лично танцовалъ съ страстною любительницею танцевъ, сестрою короля, по указанію которой сочинялись разныя „па".



(Рис. 145).

Въ танцахъ, Генрихъ IV находилъ особую прелесть. Сознавая слабость короля, Сюлли, сдѣлавшись распорядителемъ придворныхъ развлеченій, старался угодить своему монарху и празднества устраивались чуть-ли не ежедневно. Спектакли и игры устраивались большею частью въ Арсеналѣ, гдѣ полководецъ Сюлли приказалъ для этой цѣли выстроить особую, большихъ размѣровъ залу. Дѣйствительно, казалось, что при дворѣ только и думали объ одномъ объ танцахъ. Но это было не совсѣмъ такъ. Во время танцевъ на одномъ балу, въ Арсеналѣ, Генриху IV объявили, что городъ Аміенъ былъ взятъ испанцами.

Это небесная кара, воскликнулъ король. Довольно! Королю Франціи пора превратиться въ короля Наваррскаго.

И обратившись къ находившейся около него „прекрасной Габріеллѣ", Генрихъ продолжалъ: Рѣшено! сбросимъ, моя возлюбленная, наши праздничныя одежды! Замѣнимъ ихъ воинскими доспѣхами! На коня! И будемъ воевать съ другимъ оружіемъ въ рукахъ.

Дѣйствительно, въ тотъ же день, король во главѣ собранныхъ имъ войскъ направился на выручку Аміена.

Въ продолженіи двадцатилѣтняго царствованія Генриха IV было поставлено 97 балетовъ, несчитая роскошныхъ баловъ и разнообразныхъ маскарадовъ, гдѣ король отъ души веселился въ кругу своихъ придворныхъ.

Славившійся добротою, Генрихъ IV обожалъ маскарады. Изобрѣтательность его въ этомъ отношеніи была изумительна. Однажды, онъ лично устроилъ костюмированный балъ „колдуновъ и волшебниковъ". Лично замаскированный, онъ ѣздилъ по разнымъ домамъ въ обществѣ маркизы де Вернейль, которая во время этихъ поѣздокъ пользовалась каждымъ удобнымъ случаемъ, чтобы снять маску съ короля и цѣловать его, не стѣсняясь присутствующими.

Поставленныя въ его царствованіе хореграфическія произведенія были только балетами по названію. Это были не цѣльныя произведенія, а отрывочныя сценки съ тан-

цами. Безъ декорацій, безъ обстановки былъ поставленъ цѣлый рядъ иногда совершенно безсвязныхъ хореграфическихъ дивертиссементовъ.

Такъ въ 1597 году поставили „Гримасниковъ“ (Les grimaces), „Брадобрѣевъ“, гдѣ 12 кавалеровъ-гримасниковъ заставляли танцовать двѣнадцать красивѣйшихъ придворныхъ дамъ. Были поставлены „Принцы Сераля“, „Влюбленные“, „Нимфы“, „Пастухи“. Танцовали даже „Бутылки“ (рис. 145), „Кривые“ и проч. Такіе танцы слѣдовали одинъ за другимъ. Но все это были не балеты, а костюмированныя развлеченія съ танцами, гдѣ главную роль играло не столько внутреннее содержаніе, сколько внѣшніе аксесуары съ комическимъ оттѣнкомъ. А о балетѣ въ родѣ „Цирцеи“ какъ будто и забыли. Придворные одѣвались въ разныхъ звѣрей, птицъ, сочиняли себѣ костюмы вѣтряныхъ мельницъ, великановъ, музыкальныхъ инструментовъ и пр. Переряженые, ухаживая за придворными красавицами, танцовали, совершенно забывши о настоящемъ искусствѣ.

Королю и его окружающимъ было весело, потому сочинители подобныхъ развлеченій не особенно заботились о развитіи искусства.

Въ 1607 году были наконецъ поставлены построенные въ духѣ „Цирцеи“ три „балета королевы“: „Tire Laine“, „Три возраста“ и „Вакханки“.
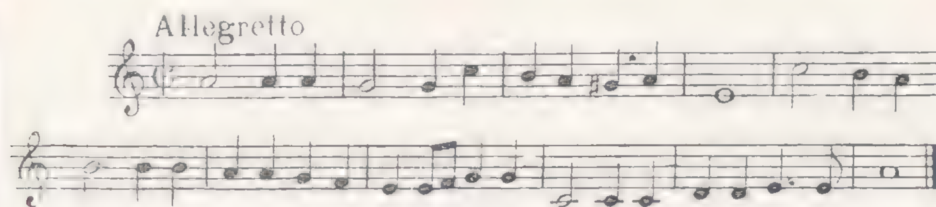
Послѣдніе два балета въ значительной степени способствовали любовнымъ похожденіямъ Генриха IV. Во время представленія этихъ балетовъ впервые установились интимныя отношенія короля съ г-жей Монморанси. Генрихъ IV присутствовалъ на одной репетиціи. Танцовщицы, одѣтыя нимфами, разучивали танецъ со стрѣлами. Г-жа Монморанси случайно находилась противъ короля и направила стрѣлу, какъ бы желая пронзить его сердце. Король охотно принялъ этотъ вызовъ и дѣйствительно увлекся красивой дѣвушкой такъ сильно, что не смотря на свои 53 года, онъ началъ одѣваться юношей, танцовалъ на балахъ, стараясь дѣлать всё это въ угоду желаніямъ своей возлюбленной.

Любовь эта однако была не особенно продолжительной, потому что во время представленія въ 1609 году третьяго „Балета Королевы“ „Вакханка“, король влюбился въ красавицу дѣвицу Полэ. Такимъ образомъ, хореграфія съиграла видную роль въ жизни Генриха IV. (Рис. 146).

Генрихъ IV отличался остроуміемъ, изящными манерами и утонченнымъ умѣніемъ обращаться съ дамами и приближенными лицами. Постоянно веселый, король вносилъ общую радость и среди своихъ самыхъ серьезныхъ придворныхъ. Все это, вмѣстѣ



Генрихъ IV.
(Рис. 146).



Tricotet.
(Рис. 147).

взятое, конечно отразилось на духѣ и характерѣ балетныхъ развлеченій при дворѣ, хотя и не всегда осмысленныхъ, но постоянно построенныхъ на строго эстетическихъ началахъ. Когда Генрихъ IV танцовалъ, то онъ обыкновенно исполнялъ мелкія „па“ съ быстрыми темпами, прозванными „трикотэ“ (tricotet). Темпы эти состояли въ томъ, что ноги послѣдовательно быстро переносились отъ носка къ пяткѣ; движенія были похожи на вязаніе чулокъ на спицахъ. Отсюда и названіе „tricotet“. (Рис. 147). Въ честь короля, эти „па“

даже носили названіе „трикотэ Генриха". Его танцовали на популярный во Франціи мотивъ „Да здравствуетъ Генрихъ IV!" *).

Продолжительное царствованіе Генриха IV мало отразилось на развитіи хореграфіи. Она все еще двигалась какъ бы ощупью. Но заслуга этого времени заключалась въ томъ, что прокладывая себѣ новые пути, благодаря вкусу и любви къ прекрасному самого Генриха IV, хореграфія постоянно совершенствовалась въ однажды установленныхъ формахъ красоты и изящества.



ЖИЗНЕРАДОСТНОЕ настроеніе не могло удержаться при преемникѣ Генриха, Людовикѣ XIII (1617—1643). Молодой король ходилъ вѣчно мрачнымъ, а вслѣдствіе этого скучалъ и его дворъ. Напрасно старались разсѣять меланхолію короля постановкою новыхъ балетовъ. Хотя онъ любилъ искусство, но постоянная задумчивость отразилась и на характерѣ сочиняемыхъ для него хореграфическихъ произведеній. Прежнее благородство возвышенныхъ миѳологическихъ сюжетовъ мало по малу утрачивалось, уступивъ мѣсто слабымъ и тривіальнымъ аллегоріямъ. Дурной вкусъ пустилъ корни во всѣ придворныя сферы. Веселье было натянутое. Начали прибѣгать къ пародіямъ и къ самому низкопробному юмору. Ихъ изобрѣталъ герцогъ Немурскій, старавшійся развеселить скучающаго короля.



Людовикъ XIII. (Рис. 148).

Такъ, между прочимъ, поставленъ былъ балетъ подъ названіемъ „Господинъ Галиматья на большомъ балу у Фанфана Сотевиля и пр." Хотя автору, герцогу Немурскому, и аплодировали, но репутація придворныхъ представленій была поколеблена; надъ ними начали посмѣиваться. И нельзя было не подтрунивать, когда герцогъ, въ качествѣ завѣдующаго придворными празднествами, приказалъ въ 1630 году поставить балетъ „Подагрикъ". Страдая подагрою, герцогъ не могъ двигаться. Его ввозили въ залъ на креслѣ, и больной палкою отбивалъ тактъ танцующимъ. Въ этотъ періодъ были поставлены апа-

*) Балетмейстеръ Гардель въ 1780 году вставилъ этотъ танецъ въ свой балетъ „Minette à la cour". Тутъ „tricotet" имѣлъ такой успѣхъ, что при исполненіи, публика громко пѣла „vive Henri IV, vive le roi vaillant!".

логичные съ представленными въ предъидущее царствованіе „Ростовщики и Матросы“, „Обезьяны“, „Серенада“ и другіе съ самыми дикими, фантастическими сюжетами, не дѣлавшими честь ихъ изобрѣтателямъ. И чего только не придумывали! То были больше буффонады, а не произведенія, созданныя для доставленія эстетическаго наслажденія.

Впрочемъ, трудно было и ожидать развитія искусства въ этотъ періодъ времени.

Увеселительною при дворѣ частью завѣдывалъ также и герцогъ Ришелье, который отличался своимъ безвкусіемъ и неумѣніемъ распознавать истинные таланты. Постановка хореграфической части, надо думать, была поручена Жаку Кордье, прозванному Бокана. Хотя этотъ танцмейстеръ и изобрѣлъ особый танецъ, которому было дано названіе имени его создателя „Бокана“, но этотъ артистъ былъ не только малограмотенъ, но и совершенно несвѣдущъ въ музыкѣ. Боканъ былъ кривоногъ, подагрикъ; но не смотря на эти отрицательныя для танцовщика качества, онъ превосходно игралъ на скрипкѣ, сочинялъ танцы и былъ любимымъ профессоромъ танцевъ при дворѣ Людовика XIII; также давалъ уроки королевамъ Франціи, Англіи, Польши и Даніи. Карлъ I, англійскій король, уважалъ его настолько, что постоянно приглашалъ танцмейстера къ своему обѣду и одарялъ его подарками.

Не смотря однако на отсутствіе выдающихся талантовъ, искусство все-таки не могло остановиться въ своемъ поступательномъ движеніи. Требованія времени брали верхъ надъ безвкусіемъ и въ царствованіе Людовика XIII были поставлены произведенія, которыя послужили какъ бы переходною ступенью отъ балета Королевы, отъ „Цирцеи“, къ художественнымъ постановкамъ времени Людовика XIV.

Въ 1615 г. въ большой залѣ Бурбонскаго дворца былъ представленъ „Тріумфъ Минервы“ съ танцами блуждающихъ огоньковъ. Неудачная программа этого балета, не смотря на роскошь его постановки, вызвала порицаніе. Находили, что прологъ длиннѣе всей піесы и что по ходу піесы не было видно, что подъ конецъ Минерва должна была восторжествовать.

Въ 1617 году, на слѣдующій годъ послѣ свадьбы короля, былъ поставленъ, на сюжетъ, взятый изъ Аріоста, балетъ „Освобожденіе Рено“. Это представленіе во многомъ напоминало „Цирцею“. Цѣлый рядъ музыкантовъ (Гедронъ, Буоссе и Батайль), а также и поэтовъ (Даронъ, Бордье, Портеръ) почти полгода были заняты постановкой этого грандіознаго зрѣлища. Послѣ „Цирцеи“ при дворѣ не было ничего болѣе роскошнаго. Людовикъ XIII исполнилъ роль „Демона Огня“. Герцогъ де-Люинь изобразилъ Рено. Хоры состояли изъ 64 голосовъ, поддержанныхъ 28 скрипками и 14 лютнями. Героиня пьесы „Армида“,—та же Цирцея среднихъ вѣковъ, по приключеніямъ своимъ вполнѣ подходила для грандіозной постановки. Декораціи были многочисленны и роскошны, особенно адъ съ демонами, которымъ Армида вручала завѣдываніе своимъ царствомъ; красивы были сады чародѣйки съ тріумфомъ Рено.

Въ 1619 году представлены были „Приключенія Танкреда въ очарованномъ лѣсу“. Хотя это зрѣлище не имѣло такого успѣха, какъ „Торжество Рено“, но оба эти балета какъ бы служили откровеніемъ для будущихъ композиторовъ. Установилась твердая тенденція отрѣшиться отъ безсмысленныхъ, не связанныхъ съ дѣйствіемъ дивертисементовъ.

Къ этому времени относится большой балетъ „Табакъ“. Въ настоящее время, это хореграфическое произведеніе сочли бы за громадную рекламу табачнымъ фабрикантамъ. Въ прологѣ, хоры пѣли похвалу этому растенію, осчастливившему всѣ народы. Въ первомъ „entrée“ выходили четыре индійскихъ жреца съ ящиками толченаго табаку; горстями раскидывали они его на всѣ четыре стороны, чтобы усмирить вѣтры и бури. Затѣмъ, они курили изъ длинныхъ чубуковъ съ трубками и шествовали, танцуя кругомъ жертвенника съ огнемъ. Въ слѣдующихъ „entrées“ представлялись способы изготовленія табаку на плантаціяхъ; выходили нюхальщики, которые для потѣхи зрителей, громко чихали, дѣлая всевозможныя комическія ужимки. Въ заключеніе въ „табачной“ были со-

браны турки, мавры, испанцы, нѣмцы, французы и другія націи; каждая изъ нихъ съ трубками въ рукахъ развлекалась, показывая различные способы употребленія этого наркотическаго растенія.

Балетъ, поставленный въ 1634 году, въ день рожденія кардинала Ришелье, былъ безспорно самымъ курьезнымъ и оригинальнымъ изъ всѣхъ сценическихъ произведеній, поставленныхъ въ царствованіе Людовика XIII. Онъ назывался „Истина—врагъ наружнаго вида". Этому балету хотѣли придать морализующее значеніе съ конечнымъ выводомъ, что „наружность обманчива". Сначала выходили „Ложные Слухи" и „Подозрѣнія", шедшія впереди „Лжи". Эти аллегорическія фигуры были одѣты пѣтухами и курами. (Рис. 149). Онѣ пѣли хоромъ на смѣшанномъ итальянскомъ и французскомъ языкахъ, съ криками „кукуреку" и кудахтаніемъ. Послѣ пѣнія, изъ облака въ предшествіи „Вѣтровъ" показывалась „Наружность" съ крыльями, длиннымъ павлиньимъ хвостомъ и въ одеждѣ, покрытой массою зеркалъ. Фигура эта высиживала яйца, откуда сразу вышли „Пріятная Ложь", „Лесть", „Интриги", „Шутовская Ложь", „Сплетни" и проч. „Обманы" были одѣты въ мрачныя платья со змѣями, выглядывавшими изъ цвѣтовъ. „Лесть"—изображала обезьяна. „Интриги" въ костюмахъ рыбаковъ, ловящихъ раковъ, съ фонарями въ рукахъ и на головѣ. „Ложь" въ одеждѣ нищихъ съ деревянными ногами и пр.



(Рис. 149).

Появлялось „Время". Оно изгоняло „Наружность" и на ея мѣсто выдвигались песочные часы, откуда „Время" выводило „Истину" и 12 „часовъ", которые оканчивали представленіе совмѣстными танцами.

Самъ Людовикъ XIII, не смотря на свой непривѣтливый характеръ, принималъ дѣятельное участіе во многихъ балетахъ. Онъ танцовалъ въ балетѣ „Освобожденіе Рено" (1617), въ которомъ игралъ роль „Демона огня", въ „Аполлонѣ (1621 г.). Съ участіемъ короля были поставлены „Вакханаліи" (1625), „Воры" (1624), „Сенжерменскія феи" (1625), „Серьезное и комическое" (1627), „Тріумфы" (1635).

Независимо этого, въ присутствіи короля исполнялся еще цѣлый рядъ балетовъ. Поставлены были: „Благоденствіе", „Мушкатеры короля", изображавшіе смерть карнавала, воскресшаго по приказу Вакха (1635). „Гармонія" и „Обманъ", балетъ Шутокъ, при участіи брата короля (1627) и рядъ небольшихъ хореграфическихъ произведеній съ шутовскимъ содержаніемъ; „балетъ мошенниковъ", балетъ „сосисекъ и колбасъ" и много другихъ. Ихъ ставили исключительно съ желаніемъ разгладить морщины постоянно насупленнаго короля.

Въ 1631 году во Францію прибылъ съ дипломатическимъ порученіемъ принцъ Морицъ Савойскій. Королева попросила его поставить при дворѣ балетъ. Придворные подтрунивали надъ этой затѣей, увѣряя, что Савойцы, какъ жители горъ, недостаточно образованы, чтобы создать что либо пригодное для королевскаго развлеченія. Прослышавши про эти разговоры, Савойскій принцъ исполнилъ просьбу королевы и при помощи написавшаго программу графа Филиппа д'Агліе устроилъ въ Монсо спектакль, на которомъ былъ представленъ балетъ „Жители горъ" (gli habitatori monti). Театръ изображалъ рядъ большихъ горъ: „вѣтреныя", отражающія звуки, съ мѣстожительствомъ „Эхо", горы „пламенныя", „свѣтящіяся", „тѣнистыя". Средина театра изображала поле Славы, которымъ хотѣли овладѣть обитатели названныхъ пяти горныхъ вершинъ. „Слава" трубными звуками возвѣстила содержаніе балета. Отверзлись горы и отовсюду выбѣжали ихъ обитатели. Сначала показались кадрили „вѣтровъ", одѣтыхъ въ костюмы нѣжнаго цвѣта;

на головѣ были вѣтряныя мельницы: руками они раздували мѣха, подражавшіе свисту вѣтра. Нимфа Эхо съ свитою составляла вторую кадриль; на головѣ—колокольчики, а на одеждѣ бубенчики. Третью кадриль составляли обитатели свѣтящихся горъ. Въ рукахъ они держали фонари; во главѣ шла „Ложь", одна нога которой была деревянная; костюмъ ея былъ составленъ изъ нѣсколькихъ масокъ. Въ четвертой кадрили участвовали представители тѣнистыхъ горъ. Во главѣ шелъ „сонъ", окруженный разными „снами", пріятными и зловѣщими. Всѣ они исполняли соотвѣтственные танцы.

Въ это время, изъ-за горъ при трубныхъ звукахъ появилась „Слава". Рѣзкими движеніями она очистила поле отъ танцовавшихъ аллегорическихъ фигуръ, объявивши, что поле чести и счастья должно принадлежать исключительно одному королю французовъ, въ честь котораго возобновились танцы, исполненные веселою труппою разныхъ геніевъ.

Поставивши такой разнообразный спектакль, герцогъ Савойскій отомстилъ французскимъ придворнымъ, доказавши, что первенство въ такого рода зрѣлищахъ должно все-таки оставаться за итальянцами.

Балетные спектакли давались и въ разныхъ городахъ, гдѣ они ставились по случаю прибытія королевскихъ особъ. Такъ между прочимъ, въ 1635 году, въ Арсеналѣ былъ данъ балетъ подъ названіемъ „Флотъ". Было собрано всё, что только въ древности называлось богами и богинями моря. Разныя націи, подъ прозрачными именами, восхваляли доблести и побѣды короля, который съ королевою возсѣдалъ на тронѣ, любуясь водяными миѳологическими божествами, пришедшими съ цѣлью преклониться передъ владыкою міра, т. е. передъ французскимъ королемъ.

Любители хореграфіи замѣтно были недовольны неинтересными, малоосмысленными спектаклями. Тогда кардиналу Ришелье пришла въ голову мысль поставить такой балетъ, который поразилъ бы всѣхъ своей красотой. Онъ лично составилъ сюжетъ, имѣвшій цѣлью возбудить патріотизмъ въ придворномъ кругу. Такая затѣя, однако, не удалась. Въ его дворцѣ въ 1614 году состоялось представленіе этого задуманнаго кардиналомъ грандіознаго зрѣлища. Балету было дано названіе „Благоденствіе и слава французскаго оружія" (La prosperité des armes de la France). При тридцати шести балетныхъ выходахъ (entrées) въ балетѣ было пять грузныхъ дѣйствій. Постановка танцевъ была поручена нѣкоему Дюрану, совершенно безцвѣтной и бездарной личности, пользовавшейся особымъ расположеніемъ Ришелье. Спектаклю предшествовало интересное поясненіе, написанное самимъ Ришелье и помѣщенное въ видѣ предисловія къ программѣ. Кардиналъ, между прочимъ, заявилъ: „Богу угодно было даровать намъ рядъ блестящихъ побѣдъ. Признавая недостаточнымъ возблагодарить Создателя молитвами въ храмахъ, мы полагаемъ необходимымъ, чтобы откликъ нашихъ сердецъ выразился и въ народныхъ празднествахъ. Одну часть дня слѣдуетъ посвятить Богу, другую же „честнымъ" развлеченіямъ. Нынѣшняя зима должна быть продолжительнымъ праздникомъ послѣ долгихъ воинскихъ трудовъ", и такъ далѣе...

И дѣйствительно, денегъ не пожалѣли: балетъ былъ поставленъ съ неимовѣрною роскошью. Первое дѣйствіе происходило въ аду, гдѣ поочередно танцовали Плутонъ съ четырьмя демонами, „Гордость", „Убійство", „Безпорядокъ", „Тиранія", три Парки, фуріи, орелъ, два льва, Марсъ, Побѣда, Слава и подъ конецъ все побѣждающій французскій богатырь Геркулесъ. Второе дѣйствіе переносило зрителя на землю, гдѣ появлялись рѣки Италіи, Франціи и Испаніи. Онѣ сражались, преслѣдовали другъ друга. Побѣда, конечно, доставалась французамъ. Третье дѣйствіе на морѣ съ танцующими нереидами, тритонами, народами, населяющими Америку и съ французскимъ флотомъ побѣдителемъ. Четвертое—на небѣ съ Венерой, Меркуріемъ, Аполлономъ, Граціями и пр. Тутъ появлялись снова орелъ и львы перваго дѣйствія, которыхъ защищалъ Юпитеръ, взявшій ихъ подъ свое покровительство. Наконецъ пятое дѣйствіе происходило снова на землѣ. Танцовали „Игры", „Удовольствія", „Изобиліе", „Благоденствіе" и „Согласіе". Въ заключеніе, по сре-

нинѣ общаго хореграфическаго ансамбля, на канатѣ и на прирученныхъ носорогахъ, плясалъ Арлекинъ.

Въ этой сложной аллегоріи была нагромождена такая масса фигуръ, переплетенныхъ съ греческими божествами и разными народностями, что трудно было разобраться въ этомъ безсвязномъ произведеніи, которое представляло собою сумбуръ громаднаго масштаба, свойственнаго всѣмъ вообще дѣйствіямъ Ришелье. Благородныя, красивыя мысли утопали въ бездпѣ самыхъ нелѣпыхъ подробностей. Это была смѣсь учености, лишенной граціи, и неумѣстной поэзіи; совсѣмъ излишняя роскошь и ни малѣйшей искры эстетическаго вкуса.

Тяжеловѣсный балетъ оказался очень плохимъ, несмотря на то, что на его постановку было потрачено около 900,000 ливровъ. Для спектакля этого была даже устроена въ Парижѣ особая громадная зала, вмѣщавшая массу публики, въ числѣ которой были допущены и простые граждане Парижа. Хотя зрѣлище это и не имѣло никакого успѣха, но затѣя Ришелье по своимъ послѣдствіямъ имѣла и хорошую сторону. Устройство отдѣльной залы навело на мысль, что нельзя ограничиваться одними зрѣлищами при дворѣ, куда народъ не допускался, и что наступила пора дать и гражданамъ возможность развлекаться представленіями на публичныхъ сценахъ. Это сознаніе привело къ устройству въ послѣдующемъ царствованіи настоящихъ театровъ, съ платными мѣстами.



Ришелье, танцующій въ присутствіи Анны Австрійской.
(Рис. 150).

Италія была въ то время въ полномъ разцвѣтѣ искусствъ. Дворы въ Савойѣ и во Флоренціи конкурировали другъ передъ другомъ въ блескѣ зрѣлищъ. Въ Венеціи и Неаполѣ существовали уже публичные театры съ музыкой и танцами. Франція же какъ будто бы только собиралась съ силами, не смотря на то, что при Людовикѣ XIII была поставлена такая масса спектаклей, что въ мірѣ сценическаго искусства можно было ожидать всякаго рода усовершенствованій и новшествъ.

Причина застоя заключалась въ томъ, что всемогущій кардиналъ Ришелье, преисполненный добрыми намѣреніями, окружалъ себя крайне ограниченными лицами. Не признавая Корнеля, Ришелье въ то же время покровительствовалъ совсѣмъ неизвѣстной личности, бездарному, лишенному вкуса Дюрану, которому поручено было управленіе всѣми придворными при Людовикѣ XIII празднествами.

Французы сознавали убожество этого Дюрана, пользовавшагося всесильной протекціей кардинала; но никто и не пытался смѣстить этого самозваннаго хореграфа-временщика.

Творчество же и геній французовъ, не находя себѣ примѣненія на родинѣ, нашло себѣ пріютъ въ сосѣднихъ государствахъ. Англійскій дворъ, при устройствѣ придворныхъ празднествъ, пользовался услугами однихъ французовъ. Германскіе маленькіе дворы

также нерѣдко приглашали изъ Франціи разнаго рода художниковъ для постановки бывшихъ въ то время въ модѣ спектаклей съ пѣніемъ и танцами.

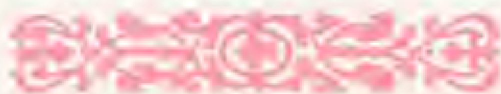
Такъ прошло все царствованіе Людовика XIII. Давались по прежнему роскошно обставленные церемоніальные балы, на которыхъ исполняли торжественные „низкіе" танцы, въ которыхъ главную роль играли изящество жестовъ и серьезность исполненія. Всѣ безъ исключенія придворные обоихъ половъ, не смотря на возрастъ и положеніе въ обществѣ, считали себя обязанными обучаться танцамъ. Даже всесильный кардиналъ Ришелье не гнушался танцовать въ присутствіи Анны Австрійской. (Рис. 150).

Не одинъ только дворъ развлекался на балахъ; развлеченіе танцами проникнуло во всѣ слои общества. При праздновании каждаго событія какъ въ государственной жизни, такъ и въ королевской семьѣ не обходилось безъ постановки новаго балета. Стихи къ балетамъ большею частью писались г.г. Бордье, Коллетэ и другими, которымъ однако не суждено было заслужить благодарность потомства. Ихъ произведенія не оставили по себѣ никакого слѣда. Талантливыхъ хореграфовъ также не было. Балеты ставились по установившимся традиціямъ, не допускавшимъ никакихъ новшествъ. Царствованіе Людовика XIII, впрочемъ, можетъ быть отмѣчено крупнымъ нововведеніемъ. Были впервые учреждены особыя, частныя школы для учителей танцевъ и для скрипачей. Первая „привиллегія", т.-е. патентъ на званіе танцовальнаго учителя, по приказу короля, была выдана Бомануару, который, однако, себя ничѣмъ не прославилъ. Провинціальные города также не отставали отъ Парижа и брали съ него примѣръ, устраивая балы съ танцами. (Рис. 151).



Балъ въ Нанси при Людовикѣ XIII. Съ гр. кол. С. Н. Х.
(Рис. 151).







Въ XVI и XVII вѣкахъ на танцовальныя интермедіи, называвшіяся „балетами“, смотрѣли какъ на зрѣлище, доставлявшее исключительно одно удовольствіе. Тѣмъ не менѣе, за это время начали уже предъявлять къ искусству болѣе серьезныя требованія. При постановкѣ танцевъ руководствовались уже опредѣленной задачей, которая, однако, выполнялась еще самымъ наивнымъ и примитивнымъ способомъ. Сцены и „entrées“ слѣдовали одна за другой, не имѣя никакой взаимной связи. Послѣ танцевъ какихъ либо животныхъ, изъ за горъ или въ облакахъ появлялись олимпійскія божества.



Несомнѣнно, что вся постановка была въ зависимости отъ сюжета. Встряхнули стариной и вспомнили бесѣды Лукіана объ античныхъ танцахъ. Въ его указаніяхъ на многочисленные эпизоды изъ миѳологіи, а ихъ онъ перечислилъ больше сотни, нашли неисчерпаемый матеріалъ для балетныхъ программъ.

Ставились еще балеты историческіе и аллегорическіе съ поэтическимъ вымысломъ, открывавшимъ обширный горизонтъ для фантазіи сочинителей, главная задача которыхъ состояла въ восхваленіи доблестей и подвиговъ великихъ людей тогдашняго міра. Не мало было поставлено и балетовъ на подкладкѣ строгой морали, гдѣ олицетворенные артистами пороки обыкновенно побивались торжествующею добродѣтелью. Прописная мораль сквозила во всѣхъ этихъ примитивахъ, гдѣ крошечная фабула затемнялась массою деталей, на которыя было обращено главное вниманіе балетмейстеровъ.

Самое же крупное мѣсто было отведено миѳологіи. Вліяніе античнаго миѳа въ эту эпоху было громадно. Оно преемственно прошло и черезъ послѣдующіе вѣка, оставшись вплоть до XX столѣтія ни мало не поколебленнымъ.

Можно смѣло сказать, что хореграфія началась съ античнаго миѳа и что до сихъ поръ она продолжаетъ имъ пользоваться, какъ вѣчно юнымъ источникомъ художественнаго вдохновенія.

Балетный репертуаръ при дворахъ итальянскихъ, въ Германіи, Англіи, Швеціи и главнѣйшимъ образомъ во Франціи—въ XVI, XVII и XVIII вѣкахъ состоялъ преимущественно изъ пьесъ античнаго содержанія. Начиная отъ Юпитера и кончая самыми низшими божествами, были наполнены балеты того времени. По балетному репертуару можно было бы изучить всю античную миѳологію.

Конечно, трактовка этихъ сюжетовъ, какъ видно изъ сдѣланныхъ нами описаній балетныхъ программъ, была своеобразная; хотя она и отвѣчала духу вѣка, но была далека отъ подлиннаго античнаго духа эллинскаго классицизма. И дѣйствительно, кромѣ остова миѳологической фабулы, въ большинствѣ случаевъ основательно искаженной либреттистами, плохо изучившими древній міръ, въ этихъ балетахъ ничего не оставалось отъ эллинской подлинности, если только не считать названія самаго миѳа. И герои древности были на сценѣ только по именамъ. Были исчерпаны всѣ эпизоды изъ Одиссеи, Иліады, Энеиды. Конечно, были использованы метаморфозы Овидія, а также не оставлены безъ вниманія такіе сюжеты, какъ бракъ Пелея съ одной изъ нереидъ Ѳетидой, судъ Париса, Ніобея; Афродита же съ торжествомъ любви и Паллада, богиня мудрости, имѣли первенствующее значеніе; въ каждомъ произведеніи, они подавались съ всевозможными приправами.

Конечно, трудно себѣ представить античнаго грека, въ костюмѣ XVI или XVII вѣка, исполняющаго какой либо того времени танецъ съ церемоніальными поклонами и прочими жеманными формами, носившими на себѣ характерныя особенности своего вѣка.



(Рис. 152).

Фижмы, тоннелэ—боченки, пряжки, парики, грузные шлейфы—все это вмѣстѣ взятое было далеко отъ самаго духа античности. Фальшивая мораль того времени не допускала костюма античной гречанки, костюма, безъ котораго эллинская оркестика дѣлается совершенно непонятною. Танцовщики исполняли свои па въ крайне фантастическихъ костюмахъ, всегда тяжелыхъ и безвкусныхъ. На гречанокъ были надѣты платья съ фижмами. Терпсихора танцовала въ длинномъ платьѣ. (Рис. 152). Парисъ танцовалъ на горѣ Идѣ, затянутый въ корсетъ, въ короткихъ панталонахъ и шелковой розовой юбкѣ, съ эластическими панье. Воины греческіе и римскіе появлялись на сцену въ панталонахъ зеленаго цвѣта, въ каскахъ и котурнахъ, украшенныхъ массою лентъ. Голова же украшалась громадными, напудренными париками.

Хотя балетный репертуаръ едва-ли не весь былъ построенъ на сюжетахъ, почерпнутыхъ изъ миѳологіи, но миѳологія эта была стилизованная, условная, не настоящая, при чемъ либреттисты постоянно путали греческую миѳологію съ римской, а иногда и съ восточными и египетскими миѳами. Даже терминологія античныхъ божествъ не была еще установлена въ то время. Составители программъ почти всегда называли греческихъ боговъ римскими именами: Зевса—Юпитеромъ, Афродиту—Венерой, Эроса—Амуромъ и проч.

Научное ознакомленіе съ античностью, критическое и сравнительное изученіе миѳологическихъ ученій древняго міра началось значительно позже, и конечно никому, въ то время, не могло придти въ голову детальное изученіе вазовой иконографіи и фресковой



Танецъ пяти чувствъ въ костюмахъ среднихъ вѣковъ.

(Рис. 153).

живописи. Никто не подозрѣвалъ, къ какимъ серьезнымъ для хореграфіи выводамъ приведетъ это изученіе.

И не смотря на все это, прелестный по своей художественности, глубокій по своей философіи и красивый по своей духовной пластичности эллинскій миѳъ почти безраздѣльно владѣлъ умами тогдашнихъ хореграфовъ.

Аллегорическіе балеты считались въ ту эпоху довольно трудными, потому что для нихъ требовалось много фантазіи и изобрѣтательности. Въ этихъ балетахъ выводились на сцену всевозможные видимые и невидимые предметы и представленія. Времена года, стихіи, день и ночь, звѣзды, вѣтры, пять чувствъ (Рис. 153), сновидѣнія, пороки, добродѣтели, игры, краски, наконецъ цвѣты, птицы и животныя, города—все это олицетворялось и танцовало въ балетахъ.

Воспроизведеніе въ придворныхъ залахъ этихъ аллегорій не представляло затрудненій потому, что отъ балета въ то время не требовалось еще, какъ въ трагедіи, ни единства мѣста и времени, ни единства дѣйствія. Программы были разработаны крайне наивно, но за то въ своихъ частяхъ онѣ отличались большимъ разнообразіемъ, неожиданностями, конечно не рѣдко грѣшившими противъ исторической правды. Послѣ танцевъ божествъ танцовали „мысли“, „плоды“, шуты съ бубенчиками, въ перемежку заставляли танцовать „бутылки“, фонари, обезьянъ, рака, деревья, монеты и пр. Нѣтъ, кажется, ни одного предмета, который не заставляли бы танцовать въ олицетворенномъ видѣ.





(Рис. 154).

Обращалось вниманіе не столько на сюжетъ, бывшій только красивою вывѣскою, сколько на эволюціи участвующихъ, на ихъ фигуры и движенія, а также и на обстановку.

Для выраженія дѣйствія въ балетѣ служили движенія, жесты и ритмъ, необходимѣйшій спутникъ каждаго танца. Различались три главныхъ элемента: перестановка корпуса, разнообразныя фигуры и выразительность жестовъ. Подъ „перестановкою“ корпуса разумѣлись гармоническія движенія или танцовальные на и темны, для которыхъ въ то время уже существовали опредѣленныя выраженія „coupé“ впередъ и назадъ, прыжокъ, подъемъ корпуса и проч. „Фигуры“ состояли изъ разнообразныхъ эволюцій танцующихъ, которые танцовали, то двигаясь впередъ, то располагались вокругъ или шествовали очень разнообразно по два, по три въ рядъ; на разныя манеры прыгали, преслѣдуя другъ друга или переплетаясь въ группахъ. Какъ образецъ такихъ оригинальныхъ сплетеній можемъ указать на балетъ, данный въ Италіи по случаю бракосочетанія герцога Пармскаго съ принцессою Моденскою Маріей. Въ этомъ балетѣ было пять выходовъ (entrées); каждый изъ нихъ состоялъ изъ восьми разныхъ фигуръ. Во всѣхъ этихъ фигурахъ, одѣтые въ костюмы пяти разныхъ цвѣтовъ танцовщики составляли цѣлый рядъ различныхъ сочетаній, изъ которыхъ выходило имя принцессы Маріи. (Рис. 154).

Не подлежитъ сомнѣнію, что на постановку балетовъ и на танцы имѣли вліяніе древніе классики, писавшіе о танцахъ. Принципы Плутарха красною чертою отмѣчены

во всѣхъ хореграфическихъ произведеніяхъ этой эпохи. Это усматривается изъ того, что отъ балетныхъ танцевъ требовалась уже опредѣленная выразительность. Такимъ признакомъ балетные танцы должны были рѣзко отличаться отъ бывшихъ тогда въ модѣ придворныхъ танцевъ паваны, куранты и другихъ, для которыхъ требовалось только наружное изящество, при чемъ внутренняя, духовная ихъ сторона зависѣла исключительно отъ индивидуальныхъ качествъ танцора. Въ сценическихъ же танцахъ преслѣдовали другія цѣли. Старались приблизиться къ природѣ и быть по возможности правдивѣе при олицетвореніи страстей, присущихъ человѣку; или же необходимо было ближе подойти къ существу изображаемыхъ предметовъ.

Уже съ XV вѣка къ „балетамъ" предъявлялись требованія правды, особенно при изображеніи сердечныхъ влеченій и душевныхъ движеній. Исполнителямъ преподавались различныя правила. При объясненіяхъ въ любви, нужно было выразить нѣжныя чувства, при чемъ посредствомъ взглядовъ, жестовъ и движеній слѣдовало изобразить радость и счастіе взаимности. При выраженіи „злобы" требовалось, чтобы исполнитель топалъ ногами, угрожалъ руками и бросалъ гнѣвные взгляды. У „страха" походка требовалась осторожная, взглядъ растерянный. Вообще, желательны были тѣ же самыя движенія, которыя у античныхъ грековъ назывались „демонстраціей". Къ сожалѣнію, всѣ эти требованія большею частью не выходили изъ сферы платоническихъ пожеланій. Мало примѣнялись они; но все таки слѣдуетъ замѣтить, что какъ ни наивны на видъ были указанія тогдашнихъ хореграфовъ, но всѣ они остались неизмѣнными и до настоящаго времени, такъ какъ движенія души древняго человѣка были тѣ же самыя, что и въ нашъ вѣкъ. Да и трудно было исполнителямъ проникнуться какими либо „движеніеми души". Цѣльности дѣйствія въ танцахъ еще не было. Танцы, даже и перешедшіе изъ салоновъ на сцену, представляли собою часто безсвязные, коротенькіе обрывки.

Въ то время практиковался опредѣленный шаблонъ, отъ котораго не отступали хореграфы.

Балетный аппаратъ состоялъ изъ декорацій, машинъ и костюмовъ. Согласно требованіямъ сюжета, декораціи были очень разнообразны. Быстрой ихъ перемѣнѣ способствовала хорошо устроенная машинная часть. Боги и геніи очень быстро то спускались на землю, на облакахъ, то они опускались въ адъ и обратно. У птицъ, орловъ, гриффоновъ были дѣйствующія крылья, звѣри двигались. Были подвижные троны, чудовища и пр. Необходимыми аксесуарами были орелъ, на которомъ возсѣдалъ Юпитеръ, павлины, тащившіе колесницу Юноны, конь Беллерофона, радуга Ириды и пр.

Считалось почти за правило, чтобы боги въ первомъ „выходѣ" появлялись на машинныхъ приспособленіяхъ. Для такихъ случаевъ изготовлялись подвижныя горы, скалы, спускающіяся облака и пр. Отсюда очевидно и произошло выраженіе: „появился", какъ „Deus ex machina".

Костюмы играли едва-ли не первенствующую роль въ балетахъ. Отъ нихъ зависѣла красота дѣйствія; разнообразіе одежды зачастую сглаживало неловкость танцоровъ. Прежде всего, обращалось вниманіе, чтобы костюмъ подходилъ къ сюжету и былъ исторически вѣренъ. При этомъ однако слѣдуетъ замѣтить, что эта „правда" понималась совершенно не соотвѣтственно съ современными понятіями. Такъ, традиція установила, чтобы при появленіи на сцену грековъ и персовъ—одежда ихъ обязательно состояла изъ головнаго убора съ перьями вокругъ; мавры не могли показываться иначе, какъ съ ожерельемъ на шеѣ. Турки обязаны были одѣваться въ доломаны. У японцевъ былъ обязателенъ пукъ волосъ, завязанныхъ на затылкѣ, и пр.

Наблюдалось, чтобы кадрили каждой „entreé" были одѣты въ одинаковые костюмы одного и того же цвѣта. Одежды кавалеровъ были удобны для свободныхъ движеній. Этого нельзя сказать про дамскія платья, которыя, благодаря своей длинѣ, мѣшали легкости и быстротѣ танцевъ.



Лѣто.
(Рис. 155).

Для изображенія аллегорическихъ фигуръ и разныхъ предметовъ и представленій въ человѣческомъ образѣ, обычай установилъ почти неизмѣнныя правила, принятыя къ руководству почти во всѣхъ балетахъ. При этомъ нельзя не отмѣтить, что женскія роли сплошь да рядомъ исполнялись мужскимъ персоналомъ.

Приведемъ нѣсколько примѣровъ. Лицо изображавшее „городъ" одѣвалось амазонкой съ гербомъ на груди, на головѣ башня, вмѣсто короны. Платье „Весны" всегда было зеленое, усыпанное цвѣтами, съ вѣнкомъ изъ розъ на головѣ. „Зима"—съ длинною, бѣлою бородою; „Лѣто" съ серпомъ въ рукахъ и вѣнкомъ изъ колосьевъ (рис. 155); „осень" съ рогомъ изобилія, наполненнымъ фруктами (рис. 156). „Вѣтры" — одѣвались въ костюмы изъ перьевъ, въ знакъ ихъ легкости; „солнце"—костюмъ изъ золотой матеріи; „время" одѣвалось въ платье четырехъ цвѣтовъ, обозначавшихъ четыре времени года, на голову надѣвали часы, на спину—крылья, въ руки—коса и песочные часы; день—въ яркомъ платьѣ съ зеркаломъ, на которомъ отражались солнечные лучи; „ночь" изображалась всегда одѣтою въ черномъ, усѣянномъ серебряными звѣздами и съ полумѣсяцемъ на головѣ; „фортуна"—съ повязкой на глазахъ и съ колесомъ въ рукахъ; Амуръ—въ розовомъ костюмѣ съ сердцами, на глазахъ повязка, въ рукахъ лукъ и колчанъ со стрѣлами за спиной; „Изобиліе" въ платьѣ, украшенномъ монетами и рогомъ изобилія въ рукахъ; „Ненависть", напротивъ, въ мрачномъ костюмѣ съ ядомъ, кинжаломъ и горящимъ факеломъ; „Зависть"—одежда желтаго цвѣта, усѣянная закрытыми глазами; „Бѣдность"—одежда въ лохмотьяхъ; „Любопытство"—съ множествомъ глазъ на платьѣ и пр. и пр. (Рис. 157).

Курьезенъ былъ сдѣланный въ одномъ балетѣ костюмъ лица, изображавшаго „вселенную". На платьѣ была нарисована географическая карта, при чемъ на мѣстѣ сердца была надпись „Gallia", на животѣ надпись „Germania", на одной ногѣ красовалась надпись „Italia", на спинѣ „Terra australis incognita", на рукѣ „Hispania". Въ балетѣ представленъ былъ эпизодъ, въ которомъ вокругъ больной „Вселенной", въ качествѣ докторовъ, собирались боги съ Олимпа. Произведеніе это было сочинено герцогомъ Ришелье, который исполнялъ роль „Вселенной" и былъ одѣтъ въ оригинальный костюмъ, придуманный самимъ кардиналомъ.



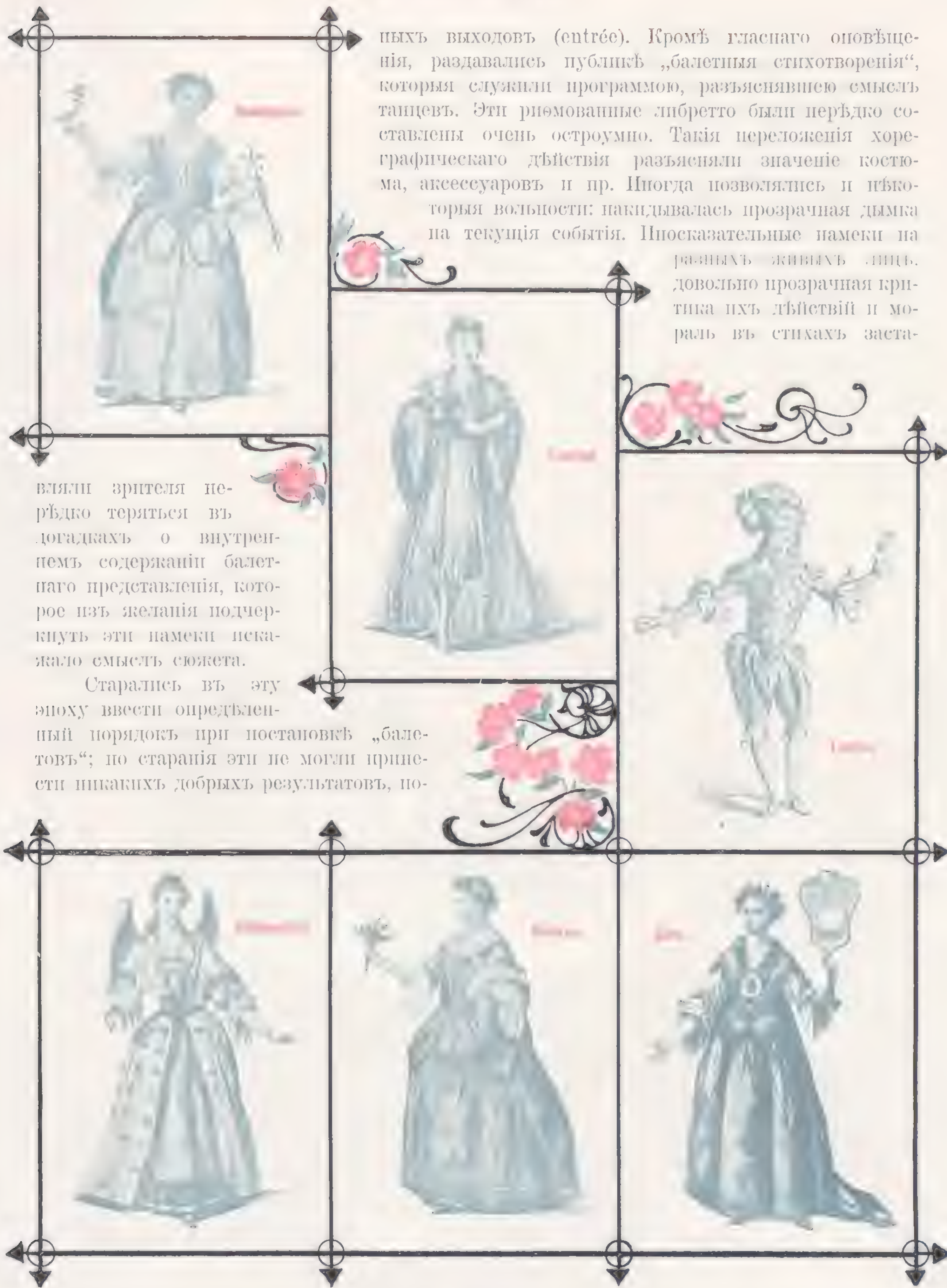
Осень.
(Рис. 156).

Изъ краткаго перечня костюмовъ видно, что эмблемы и аллегорическія формулы на сценѣ и въ маскарадахъ сохранились почти неизмѣнными и до настоящаго времени.

На сколько туманны были балетные сюжеты, можно судить по тому, что обычаемъ тогдашняго времени было установлено объяснять иногда зрителямъ смыслъ балет-

ныхъ выходовъ (entrée). Кромѣ гласнаго оповѣщенія, раздавались публикѣ „балетныя стихотворенія“, которыя служили программою, разъяснявшею смыслъ танцевъ. Эти риѳмованные либретто были нерѣдко составлены очень остроумно. Такія переложенія хореграфическаго дѣйствія разъясняли значеніе костюма, аксессуаровъ и пр. Иногда позволялись и нѣкоторыя вольности: накидывалась прозрачная дымка на текущія событія. Иносказательные намеки на разныхъ живыхъ лицъ, довольно прозрачная критика ихъ дѣйствій и мораль въ стихахъ заставляли зрителя нерѣдко теряться въ догадкахъ о внутреннемъ содержаніи балетнаго представленія, которое изъ желанія подчеркнуть эти намеки искажало смыслъ сюжета.

Старались въ эту эпоху ввести опредѣленный порядокъ при постановкѣ „балетовъ“; но старанія эти не могли принести никакихъ добрыхъ результатовъ, по-



(Рис. 157).

тому что самъ „балетъ“ не былъ еще одухотворенъ внутреннимъ смысломъ. Духовная его сторона оставалась безъ вниманія. Въ большинствѣ случаевъ балеты сочинялись не для массы, а для лицъ и имѣли диллетантскій, чисто любительскій характеръ. Исполнители хлопотали не о связности дѣйствія, не о цѣлостности піесы, а заботились лично о себѣ и о своихъ роляхъ, забывая совершенно объ искусствѣ. На первомъ планѣ было всегда одно только развлеченіе и желаніе доставить удовольствіе присутствующимъ.

Считаемъ необходимымъ еще разъ отмѣтить, что вообще какъ въ средніе вѣка, такъ и въ эпоху Возрожденія къ піесамъ, исполнявшимся при разныхъ дворахъ, примѣняли названіе „балетъ“ не въ томъ смыслѣ, какъ мы его понимаемъ въ настоящее время. Балетомъ называли піесу съ пѣніемъ и діалогами, гдѣ танцы играли далеко не первенствующую роль. Зачастую даже, они не имѣли къ піесѣ никакого отношенія.

Наступило наконецъ долголѣтнее царствованіе Людовика XIV. При Королѣ-Солнцѣ выдвинулась масса талантливыхъ людей, сгладившихъ дефекты хореграфіи минувшихъ царствованій. Новые люди, фанатики искусства, придали балету совершенно другія формы. Хореграфія вступила въ новый фазисъ своего развитія.





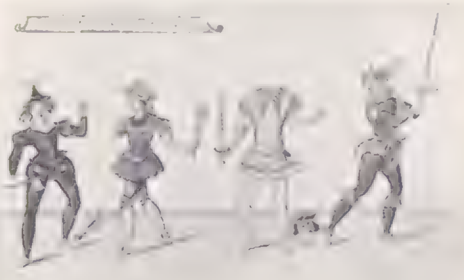
Grand Ballet. (Людовикъ XIII).



Балетъ демоновъ въ „Армидѣ“.
(1617 г.).



„Ballet des lutins“.
(Изъ пьесы „Феи Сенжерменскихъ лѣсовъ“).



„Entrée des coupetestes“.
Изъ той же пьесы.

Копіи съ современныхъ рисунковъ, хранящихся въ Луврскомъ кабинетѣ эстамповъ.



Grand Ballet. (1610 г.).



Ballet des esperlucates. (Изъ пьесы „Феи Сенжерменскихъ лѣсовъ". XVI вѣкъ).

Копiи съ современныхъ рисунковъ, хранящихся въ Луврскомъ кабинетѣ эстамповъ.

СПИСОКЪ

БАЛЕТОВЪ, ПОСТАВЛЕННЫХЪ ВО ФРАНЦІИ СО ВРЕМЕНИ ПЕРВАГО БАЛЕТА (1581 г.) ДО ЛЮДОВИКА XIV (1643 г.).



Мы помѣщаемъ перечень только тѣхъ балетовъ, содержаніе которыхъ извѣстно по программамъ, напечатаннымъ въ разныхъ сборникахъ и отдѣльныхъ брошюрахъ. Въ теченіи того же времени было поставлено еще много отрывочныхъ, костюмированныхъ сценъ съ танцами; но сцены эти извѣстны только по названію, такъ какъ сюжетъ ихъ въ печать не попалъ.





1581. — „Цирцея“, комическій балетъ королевы, поставленный на свадьбѣ герцога Жоайёз; соч. Бальтазара Божуайе, слуги короля и королевы, его матери.

1592. — Балетъ кавалеровъ Франсуа и Беорнуа, поставленъ въ По, 23 августа 1592 г. Былъ повторенъ въ Турѣ, въ присутствіи короля.

1605. — Балетъ трехъ пастушковъ и трехъ пастушекъ. Въ стихахъ къ этому произведенію, пастушки даютъ своимъ возлюбленнымъ самыя нѣжныя названія: „наше сладкое воспоминаніе“, „лучшая наша мысль“, „прекрасныя лиліи“, „чудная гвоздика“. Балетъ написанъ Мар. Алларомъ для шести лицъ.

1610. — Балетъ герцога Вандомскаго, исполненный въ Парижѣ, въ большой залѣ Лувра, 17 января 1610 года.

1612. — Въ отдѣльномъ изданіи 1612 г. „Сборникъ лучшихъ балетовъ настоящаго времени“ напечатаны: 1) балетъ обезоруженнаго Амура; 2) балетъ куртизана; 3) балетъ матронъ; 4) балетъ обезьянъ; 5) балетъ секретарей св. Инокентія; 6) балетъ дворянъ, одѣтыхъ въ античные костюмы; 7) балетъ ярмарки въ С.-Жерменѣ.

1613. — Нимфа Сены. Балетъ Амура. Пріятный плѣнъ.

1614. — Аргонавты—юмористическій.

1615. — „Тріумфъ Минервы“, балетъ для старшей сестры короля, исполненный ею передъ отъѣздомъ въ Испанію. Сочиненъ г. Дюранъ; но по случаю „спѣшности“ ему помогали Малэрбъ и Бордье. Въ стихахъ къ этому балету были приведены сравненія королевскаго двора съ Парнасомъ; разумъ же отъѣзжавшей принцессы былъ сравненъ съ мудростью Минервы.



1616. Въ сборникѣ балетовъ, исполненныхъ въ присутствіи Его Величества Короля, приведены:

Балетъ „пламенныхъ“.
Балетъ Сивиллъ.
Балетъ Пастушковъ.
Балетъ Тритоновъ.

Первый изъ нихъ исполненъ въ Луврскомъ дворцѣ. Второй въ отелѣ г-жи Скаронъ, гдѣ начало спектакля было назначено въ три часа ночи. Третій исполненъ въ Арсеналѣ.

1617. Освобожденіе Рено. Были выведены рыцари Святой Земли, съ приключеніями Рено и Армиды.

1618. Красота и Нимфа. Соч. г. Геделена.
Неистовый Роландъ. Соч. г. Бордье.

1619. Приключенія Танкреда въ заколдованномъ лѣсу. Соч. г. Бордье.

1620. „Les chercheurs de midi à Quatorze heures“. Балетъ, который танцовали 29 января 1620 года, въ присутствіи короля.
Балетъ (?) исполненный въ Бордо 27 сентября 1620 года въ присутствіи короля.
„Любовь настоящаго времени“, балетъ, исполненный дѣтьми.
— „Наслажденіе и развратъ“; стихи г. Бордье.

1621. Балетъ „Солнце“ поставленъ для королевы. Исполненъ въ залѣ Бурбоновъ 1 марта 1621 г., стихи Бордье.
Балетъ Аполлона. Въ немъ танцовалъ король.

1622. Балетъ, исполненный въ Луврѣ, въ карнавалъ 1621 г.

Изображено было: „Солнце, въ знакѣ Льва, съ все-христіаннѣйшимъ, все-справедливымъ и всё-побѣждающимъ Монархомъ Людовикомъ XIII, Королемъ Франціи и Наварры, при его тріумфальномъ вступленіи въ его городъ Ліонъ, съ объясненіемъ всего, что произошло въ этотъ день, совмѣстно съ вступавшей, знаменитѣйшей на всемъ земномъ шарѣ, Анной Австрійской, королевой Франціи и пр.“.

1623. — Вакханаліи; представлены 26 марта 1623 года, съ участіемъ короля.
Большой балетъ Королевы или празднество въ честь Юноны; танцовали его въ Луврѣ 5 марта.

Авторъ Буароберъ говоритъ въ предисловіи: „такъ какъ у древнихъ въ честь Юноны было три замѣчательныхъ праздника—на о. Самосѣ, въ Элидѣ и Луперкаліи, поэтому мы чествуемъ также память этихъ трехъ празднествъ „тремя музыками“ и „тремя балетами“, смѣшанными съ разнообразными „entrées“, чтобы всё вмѣстѣ взятое наглядно показало сущность этихъ торжествъ“.

1624. — Балетъ „Воры“ исполненъ 20 февраля въ большомъ Луврскомъ залѣ, съ участіемъ короля. Балетъ Королевы—танцовали „садовыя нимфы“ въ февралѣ, въ большомъ Луврскомъ залѣ.

1625. — Феи Сенъ-Жерменскаго лѣса, соч. Бордье; въ этомъ балетѣ принималъ участіе король.
Балетъ „Міръ на изнанку“.

1626. — Большой балетъ старухи Биллебахо, соч. Бордье. Танцовалъ въ немъ король.



Балетъ „Счастливое кораблекрушеніе“, соч. Этуаля. Исполненъ въ Луврѣ, въ присутствіи короля.

Балетъ „Обманъ“, исполненъ въ присутствіи короля.

1627. Балетъ „Побасенокъ“ (des Quolibets), соч. г. Сигонга. Танцовалъ братъ короля въ Луврѣ и въ Ратушѣ.

Балетъ „Разнузданность кавалеровъ и дамъ“, изъ Монружа. Исполненъ 9 февраля.

Балетъ „Понедѣльника“. Исполненъ 10 февраля, въ присутствіи короля.

„Серьезное и Смѣшное“, балетъ, исполненный королемъ въ Луврѣ 26 февраля. Стихи соч. Бордье.

„Нимфы священнаго Лѣса“, балетъ, исполненный королевою въ Луврѣ. Программа Буаробера.

1628. Балетъ „Колбасъ“ во славу Мамона.

Балетъ небесныхъ пастушковъ и буффонада мошенниковъ.

Балетъ „Привязанности“.

1631. Балетъ „Встрѣчъ“, съ четырнадцатью „entrées“, исполненъ въ Луврѣ, въ присутствіи короля.

Балетъ „Сумасброда“.

1632. Балетъ „Гармоніи съ двадцатью entrées“.

Большой балетъ „Дѣйствія природы“. Его исполняли три дня къ ряду въ разныхъ мѣстахъ.

Большой балетъ „Явленій природы“, исполненъ въ декабрѣ; стихи г. Коллетэ.

1633. Балетъ „Семи планетъ“, слова Коллетэ.

Балетъ „пяти чувствъ“, на текстъ Коллетэ.

Балетъ „Великаго Деморгогона“, посвященный королевѣ.

Балетъ „Долины нищеты“, исполненъ въ присутствіи королевы и кардинала, герцога Ришелье, въ Арсеналѣ.

1635. Балетъ „Тріумфовъ“. Текстъ соч. Бордье.

Балетъ Короля. Въ немъ придворные и обитатели береговъ Сены танцовали въ честь побѣдъ, одержанныхъ Его Величествомъ. Исполняли его два раза, 18 и 20 февраля.

Балетъ „Флота“, исполненъ въ присутствіи Ихъ Величествъ. Въ немъ участвовали всѣ боги и богини моря, при чемъ всѣ націи являлись для славословія побѣдъ Его Величества.

Балетъ „Четырехъ Христіанскихъ Монархій“. Исполненъ въ Луврѣ 27 декабря и 6 марта, въ присутствіи Ихъ Величествъ.

Балетъ „de la Merlaison“, съ шестнадцатью „entrées“. Танцовалъ его король, 15 марта, въ замкѣ Шантильи.

Балетъ „Мушкатеровъ Короля“, изображавшій смерть „Карнавала“, воскресшаго по приказу Бахуса.

1636. Балетъ „Неожиданностей“, съ 26-ю entrées. Танцовалъ король, 12 февраля.

— Балетъ „двухъ Маговъ“, съ 29-ю entrées. Исполненъ въ Арсеналѣ 2 марта.

1638. Большой балетъ брата короля; исполненъ въ присутствіи Ихъ Величествъ и кардинала Ришелье.

1639. - Балетъ „Благоденствіе“, по поводу счастливаго рожденія До-



фина: исполненъ былъ три раза въ С.-Жерменѣ, во дворцѣ Ришелье и въ Ратушѣ.

1040. „Тріумфъ Красоты“, соч. г. Геделэнъ, съ 36-ю entrées. Это произведеніе отличается отъ другихъ ему подобныхъ тѣмъ, что оно написано не въ стихахъ, а въ прозѣ.

1041. Послѣднимъ и самымъ грандіознымъ балетомъ, поставленнымъ при Людовикѣ XIII, было—„Торжество французскаго оружія“, въ пяти дѣйствіяхъ, съ тридцатью шестью entrées. Исполненъ 7 февраля во дворцѣ кардинала въ присутствіи Ихъ Величествъ. Содержаніе этого неуклюже составленнаго зрѣлища изложено выше.





XVII.

Техника танцевъ XV, XVI и XVII вѣковъ.

1.

Связь народныхъ танцевъ съ салонными.— Періоды развитія салонныхъ танцевъ.— Прогрессъ техники.—Появленіе танцовальныхъ школъ.—Печатные трактаты о танцахъ.—Итальянскіе Balli.



НАЧИНАЯ съ эпохи „Возрожденія“ во всѣхъ культурныхъ государствахъ Европы, какъ въ придворныхъ сферахъ, такъ и въ домашнемъ обиходѣ, появились такъ называемые салонные танцы съ точно опредѣленными названіями: павана, баседансы, гальярда и другіе.

Откуда же появились эти невѣдомые до того времени бальные танцы? Явились-ли они, какъ ритмическая потребность современной моды, или же они составляютъ не болѣе, какъ стилизацію народныхъ танцевъ? Не лежитъ-ли корень ихъ въ самомъ народномъ танцѣ, воспринятомъ высшими слоями общества, которое придало имъ только болѣе утонченную форму?

Обстоятельный отвѣтъ на эти вопросы даетъ нѣмецкій изслѣдователь Оскаръ Би. Съ свойственною нѣмцамъ тщательностью и педантизмомъ, Би, въ своемъ громоздскомъ сочиненіи „Der Tanz“, сдѣлалъ подробный анализъ развитія техники этихъ танцевъ съ цѣлью выяснить, какъ одинъ танецъ послѣдовательно вытекалъ изъ другого. Его заключенія снабжены тяжеловѣсными сопоставленіями и видимыми натяжками, что особенно сказывается при проведеніи параллелей развитія хореграфіи съ другими изящными искусствами. Не смотря на это, по кропотливости работы и по ея методичности почтенный

трудъ Оскара Би по истинѣ безцѣненъ. Во многомъ можно спорить съ выводами автора, можно не соглашаться, но собранные имъ историческіе матеріалы на столько вѣски, что имѣя въ своемъ распоряженіи этотъ трудъ, едва-ли найдется желающій сдѣлать какія либо новыя заключенія о томъ, какъ сформировалось стройное, благородное искусство хореграфіи, какъ развивалась его техника, какъ она видоизмѣнялась и совершенствовалась подъ напоромъ практики и при помощи индивидуальныхъ способностей танцоровъ.

Удѣляя наибольшее вниманіе салонному танцу, изъ котораго впослѣдствіи вылилась сценическая хореграфія, Оскаръ Би вполнѣ основательно раздѣлилъ исторію развитія салоннаго танца на три опредѣленныхъ періода: 1) эпоху возрожденія торжественныя шествія названную итальянскою до 1600 года; 2) вѣкъ Людовиковъ XIV и XV французскую совершенствованіе и индивидуализація движеній—до 1800 года и 3) эпоху вальса, мазурки и польки--германо-славянская.

Къ этимъ періодамъ мы причисляемъ еще четвертый, переживаемый въ настоящее время періодъ экзотическаго танца съ прославленнымъ не въ мѣру „танго" во главѣ. Періодъ этотъ, отразившійся также на балетной сценѣ, сдѣлалъ крупный скачокъ и совершенно отступилъ отъ прежнихъ, благородныхъ формъ. И въ области танцовальнаго искусства салонный танецъ отдалъ дань современному духу безшабашного отрицанія красоты и изящества, если только не считать эстетическими тѣ хореграфическія кривлянія, которыя вылились въ разныхъ кекуокахъ, танцахъ индюшекъ, медвѣдей и прочихъ зоологическихъ винигретахъ, къ сожалѣнію нашедшихъ себѣ откликъ и на „классической" балетной сценѣ.

Параллельно съ салонными танцами, послѣдовательно развивалось и сценическое, танцовальное искусство, переживнее цѣлый рядъ фазисовъ вплоть до блестящаго вѣка Людовика XIV, когда балетъ, въ ожиданіи его реформатора Новерра, по праву занялъ видное мѣсто въ ряду изящныхъ искусствъ.

Несомнѣнно, что начиная съ XV вѣка прогрессъ техники былъ поставленъ въ зависимость отъ духа времени, дававшаго импульсъ движенію всѣхъ искусствъ вообще, а параллельно съ нимъ и хореграфіи. Въ тоже время твердо установлено, что всѣ салонные танцы, какъ-то паваны, гальярды и другіе создались не самостоятельно. Всѣ эти танцы, въ болѣе наивной только формѣ, гораздо раньше появленія ихъ въ салонахъ, исполнялись поселянами въ разныхъ мѣстностяхъ Европы. Въ каждомъ изъ нихъ главенствовалъ старинный ритмъ народнаго танца.

Первоначально, всё создавалось народомъ и обществу оставалось только пользоваться готовымъ матеріаломъ для его дальнѣйшаго культурнаго совершенствованія, согласно выработаннымъ правиламъ техники и изящества. Прежде чѣмъ достигнуть красоты формъ и граціи въ исполненіи какой нибуть паваны, необходимо было, чтобы этотъ танецъ прошелъ предварительно черезъ сотни танцующихъ деревень.

Такова была эволюція сначала салоннаго, а затѣмъ и сценическаго танца.

Изъ народныхъ танцевъ высшее общество восприняло только тѣ изъ нихъ, которые въ измѣненномъ видѣ признаны были пригодными для его обихода. Съ одной стороны, въ крайне ограниченномъ числѣ распространились танцы съ видимо чувственнымъ характеромъ, какъ напримѣръ мавританскій. Съ другой же стороны, изъ сочетанія разныхъ темповъ и „па", употребляемыхъ народомъ, сформировались торжественные придворные танцы, „прогулочные" или сопровождаемые легкими прыжками, то есть такіе, которые не вызывали трудностей исполненія и могли быть примѣнены обществомъ къ каждому случаю.

Развиваясь постепенно, танцы незамѣтнымъ образомъ переходили изъ народа въ салонъ. Имъ подражали, ихъ прикрашивали, переносили изъ города въ городъ. Такимъ путемъ формы медленно утверждались, движенія стилизировались, и учители обучали уже по опредѣленному шаблону, изложенному въ руководствахъ; а тѣмъ временемъ, самъ танецъ дѣлался уже типомъ съ пристегнутымъ къ нему названіемъ.

Такимъ образомъ, для красиваго исполненія танцевъ такого порядка потребовалась уже извѣстная подготовка и школа. Вслѣдствіе этой потребности, къ услугамъ общества въ Италіи съ конца XV столѣтія распространилась масса школъ, гдѣ практически обучали благороднымъ тѣлеснымъ упражненіямъ и въ то же время ученикамъ давали наставленія, какъ слѣдуетъ держать себя въ обществѣ, такъ какъ обученіе изящнымъ манерамъ составляло далеко не послѣднюю отрасль танцовальнаго искусства.

На помощь практическому обученію явились въ то же время и теоритическіе трактаты объ искусствѣ. Благодаря сходнымъ между собою печатнымъ самоучителямъ, въ Италіи уже въ XV вѣкѣ танцы, въ совокупности отдѣльныхъ па, впервые были подчинены нѣкоторымъ опредѣленнымъ правиламъ и темпамъ. Въ печатныхъ трактатахъ о теоріи разныхъ танцевъ установилась особая азбука-терминологія съ разграниченными позиціями ногъ и положено начало будущей хореграфической грамматикѣ. Предложенныя танцмейстерами того времени правила послужили первымъ основаніемъ, на которомъ впослѣдствіи развилась болѣе сложная техника хореграфіи и на публичной балетной сценѣ.

Въ раній періодъ эпохи Возрожденія, въ Италіи, какъ мы уже говорили, были изданы малозначительные и вскорѣ забытые самоучители Эбрео, Арены и почти неизвѣстнаго Корнацано.

Благодаря этимъ танцовальнымъ учебникамъ, можно заключить, что въ то время, въ колыбели хореграфическаго искусства, въ Италіи, были уже извѣстны стильные, салонные танцы. Въ началѣ XV вѣка, художественный танецъ подъ разными звучными названіями былъ уже тамъ на столько созрѣвшимъ, что явилась возможность отъ торжественныхъ „низкихъ" танцевъ (basses danses) отдѣлить „balli", танцы болѣе оживленные.

Италіанскіе „basses-danses" ***XV вѣка*** принадлежали къ самымъ старымъ виртуознымъ формамъ, состоявшимъ изъ ритмическихъ комбинацій простыхъ и двойныхъ па, „континенцовъ", реверансовъ, поворотовъ. Въ танцахъ принимали участіе одна, двѣ или три пары и въ рѣдкихъ случаяхъ больше. Бывало и такъ, что два кавалера танцовали съ одной дамой, или одинъ кавалеръ съ двумя дамами. То была однако не простая прогулка „променадъ", какъ во Франціи, а цѣлый рядъ фигуръ съ поклонами, удаленіями, приближеніями, балансированіями и даже хороводнымъ сплетеніемъ. По временамъ, дамы проходили подъ руки кавалеровъ; подавали другъ другу руки, при чемъ играла роль и мимика; танцовавшіе наконецъ собирались рядами, соединялись въ видѣ движущихся группъ подобно тому, какъ это дѣлается на сценѣ въ современныхъ балетахъ. Излюбленной формой былъ танецъ „Mignot". Этотъ танцовальный примитивъ описанъ у Корнацано чуть-ли не въ пятидесяти варіантахъ, каждый съ особымъ названіемъ: Rele, Cupido, Pellegrino, Principessa, Vartita Crudele и пр.

Создавшіеся ***италіанскіе*** balli—превратили басседансы въ картину значительно болѣе оживленную, напоминающую позднѣйшую гальярду. Въ этихъ танцахъ неизбѣжно приходилось прыгать; „па" дѣлались быстрѣе съ притантываніемъ, причемъ прыжокъ, сдѣланный однимъ лицомъ, повторялся другими; это была своего рода конкуренція прыжка. Къ этой категоріи танцевъ „balli" принадлежали „Giocosa, Duchesso, Colonese, Ingrata, Gelosia, Graziosa и другіе, во множествѣ.

Въ теченіи ста лѣтъ держались эти танцы въ Италіи почти въ неизмѣненномъ видѣ; только многое въ нихъ стало изящнѣе, а вмѣстѣ съ тѣмъ при исполненіи опредѣлилась извѣстная система. Излюбленный танецъ Zassa Colonna и знаменитая въ свое время „Alta vittoria" приняли новыя формы, и даже преобразованную павану начали называть не просто „ballo", а причислили ее къ „balletti". Появились разудалые танцы въ три такта то были тѣ же гальярды, съ другими только варіантами. Одновременно сказалась потребность въ симметріи фигуръ и въ взаимноотношеніяхъ танцующихъ, что стало особенно замѣтно при исполненіи придворныхъ хореграфическихъ „интермедій".



2.

Сочиненія Карозо, Негри, Туано Арбо.—Содержаніе этихъ сочиненій.—Умѣніе держаться. Поклоны и реверансы.—Пять положеній.—Прыжки и хореграфическіе орнаменты.—Отмираніе прежнихъ хореграфическихъ формъ.—Музыка.—Названія.



ВО ВРЕМЯ происходившей эволюціи хореграфіи, стремившейся къ созданію новыхъ формъ, появились довольно подробные трактаты о танцахъ. Это были труды итальянскихъ танцмейстеровъ Карозо и Негри и французскаго каноника Туано Арбо.

Сочиненія трехъ названныхъ лицъ, сдѣлавшіяся въ настоящее время библіографическою рѣдкостью, сослужили добрую службу для выясненія вопроса о техникѣ танцевъ XVI и XVII вѣковъ *).



Карозо.
(Рис. 158).

Жившій въ XVI вѣкѣ, итальянскій танцмейстеръ Фабрицій Карозо (рис. 158), какъ видно на снимкѣ съ заглавнаго листа перваго изданія въ 1581 году (рис. 159), посвятилъ свое сочиненіе считавшейся красавицей своего времени свѣтлѣйшей синьорѣ Біанкѣ Капелло Медичи, герцогинѣ Тосканской. Сочиненіе это, изданное въ Венеціи и изложенное въ двухъ „трактатахъ“, повидимому, имѣло успѣхъ, потому что „трактаты“ эти были снова, съ нѣкоторыми измѣненіями, отпечатаны въ Римѣ въ 1610 году. Воспроизводимъ заглавный листъ и второго изданія. (Рис. 160). Онъ интересенъ въ томъ отношеніи, что даетъ наглядное понятіе о тѣхъ музыкальныхъ инструментахъ, которые были въ употребленіи при исполненіи танцевъ въ XV и XVII столѣтіяхъ. Характерно сочиненіе Карозо еще тѣмъ, что передъ каждымъ изъ описанныхъ

*) Сочиненія Карозо (оба изданія) и Негри пріобрѣтены для нашей библіотеки безъ особыхъ затрудненій у одного антиквара въ Римѣ. Что же касается трактата Туано Арбо, то только послѣ очень долгихъ по всей Европѣ поисковъ, намъ удалось купить его у франкфуртскаго антиквара Бэра.

имъ танцевъ, сдѣлано посвященіе въ стихахъ какой-либо жившей въ то время „Illustrissima" синьорѣ. Эти мадригалы переполнены лестью и восхваленіемъ, составлявшими типичную особенность того вѣка.

Жившій одновременно съ нимъ танцмейстеръ Негри, прозванный „il Trombone", изъ Милана, написалъ изданное въ 1602 году сочиненіе о танцахъ въ трехъ трактатахъ, посвященное „могущественному, католическому Филиппу III, королю Испаніи и монарху Новаго Свѣта". (Рис. 161 и 162).

Къ обоимъ изданіямъ, авторы приложили воспроизведенные нами портреты.

Независимо достоинствъ въ хореграфическомъ отношеніи, сочиненіе Негри интересно и какъ образецъ самовосхваленія. Съ гордостью заявляетъ Негри, что онъ танцовалъ въ присутствіи Казимо Медичи и его сына Франческо, что онъ давалъ уроки Рудольфу, сыну императора Максимиліана II, и пр. Всѣ эти объясненія проникнуты чувствомъ сознанія

IL BALLARINO
DI M. FABRITIO CAROSO
DA SERMONETA.
Diuiso in due Trattati;

Nel primo de' quali si dimostra la diuersità de i nomi, che si danno agli atti, & mouimenti, che interuengono ne i Balli: & con molte Regole si dichiara con quali creanze, & in che modo debbano farsi.

Nel secondo s'insegnano diuerse sorti di Balli, & Balletti all'uso d'Italia, come à quello di Francia, & Spagna.

Ornato di molte Figure.

Et con l'Intauolatura di Liuto, & il Soprano della Musica nella sonata di ciascun Ballo

Opera nuouamente mandata in luce.

ALLA SEREN.MA SIG.RA BIANCA CAPPELLO DE MEDICI,
GRAN DVCHESSA DI TOSCANA.

CON PRIVILEGIO.



Venetia, Appresso Francesco Ziletti. M D L XXXI

(Рис. 159).



Raccolta di varij Balli
FATTI IN OCCORRENZE
DI NOZZE, E FESTINI
DA NOBILI CAVALIERI, E DAME

DEL SIG. FABRITIO CAROSO
DA SERMONETA
Eccellente Maestro di ballare
Data alle stampe da Gio. Dini, arricchito di bellissime Figure in Rame

IN ROMA,
Appresso Guglielmo Facciotti. 163.
Con licenza de' Superiori

(Рис. 160).

собственнаго достоинства, при чемъ подчеркивается значеніе „танцмейстера" въ тогдашнемъ обществѣ. Кромѣ того, въ книгѣ Негри имѣются интересныя свѣдѣнія объ учителяхъ танцмейстерахъ того времени; также приложенъ длинный списокъ „кавалеровъ" и „дамъ", танцовавшихъ въ Миланѣ въ 1569 и послѣдующихъ годахъ. Такихъ лицъ по фамиліямъ перечислено болѣе пятисотъ.

Во Франціи, почти въ одно и то же время, появился трудъ каноника изъ Лангра, Туано Арбо, подъ названіемъ „оркесографія". Фамилія „Туано Арбо"—псевдонимъ или скорѣе анаграмма настоящаго его имени „Табуро Жеханъ", родившагося въ Дижонѣ въ 1519 году. Съ дѣтства крѣпкій тѣлосложеніемъ, Туано ревностно упражнялся въ танцахъ; внезапно заболѣлъ онъ такъ опасно, что родители обѣщали посвятить сына въ духовный санъ, если только Богу угодно будетъ сохранить его жизнь. Оправившійся отъ болѣзни Туано исполнилъ волю матери и поступилъ въ монашескій орденъ.

Не смотря на отсутствіе призванія, Туано, благодаря прилежанію, вскорѣ, въ 1574 г.

былъ посвященъ въ званіе каноника. „Античные, священные танцы“ подали Туано мысль написать книгу о танцахъ, которую онъ выпустилъ въ свѣтъ, имѣя уже 69 лѣтъ отъ роду. Портрета каноника не сохранилось; прилагаемое же изображеніе его (рис. 163) воспроизведено изъ эскизнаго наброска, доставшагося балетмейстеру С. Леону *).

Изъ заглавной страницы оркесографіи (рис. 164) видно, что сочиненіе это, написанное въ формѣ бесѣды учителя съ ученикомъ Капріолемъ, было названо авторомъ „оркесографіей“ и трактатомъ въ формѣ діалога, по которому всѣ лица могутъ легко обучаться „честному искусству танцевъ“. При этомъ, Туано Арбо, какъ духовное лицо, не преминулъ поставить въ книгѣ эпиграфъ изъ Ветхаго Завѣта, изъ Еклезіаста „Tempus plangendi, et Tempus saltandi“.



Негри.

(Рис. 161).

LE GRATIE

D'AMORE,

DI CESARE NEGRI MILANESE,

DETTO IL TROMBONE,

Professore di ballare,

OPERA NOVA, ET VAGHISSIMA,

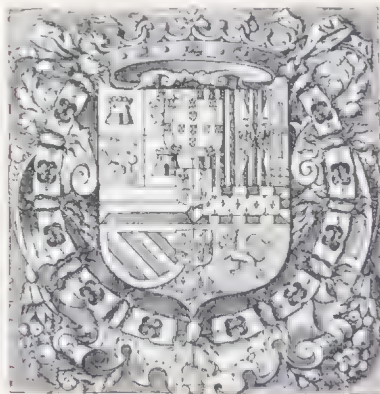
DIVISA IN TRE TRATTATI

[illegible]

FILIPPO TERZO RE DI SPAGNA,

ET MONARCHA DEL MONDO NVOVO. &c.

CON PRIVILEGIO.



IN MILANO,

Per l'her. del quon. Pacifico Pontio, & Gio. Battista Piccaglia compagni. MDCII.

Con licenza de' Superiori.

(Рис. 162).

Названныя три сочиненія служатъ прекраснымъ показателемъ того уваженія, которымъ пользовалось танцовальное искусство въ XVI и XVII вѣкахъ. Хореграфіей интересовались во всѣхъ слояхъ общества. Званіе учителя танцевъ считалось почетнымъ и лица посвятившія себя этой профессіи выдѣлялись своимъ образованіемъ. Они сами полагали, что знакомство съ лучшими образцами поэзіи необходимо для познанія красоты и изя-

*) „Оркесографія“ Туано Арбо фотографически воспроизведена въ отдѣльной книгѣ, изданной парижской танцовщицей Лаурой Фонта. Сохранены всѣ рисунки, за исключеніемъ одного только гравированнаго украшенія, которымъ закончено изданіе. Та же „оркесографія“ переведена на нѣмецкій языкъ г. Червинскимъ, за исключеніемъ только послѣдней главы.

щества. Карозо и Негри, кромѣ познаній въ хореграфіи, лично отличались и своимъ поэтическимъ дарованіемъ. Каждый изъ описанныхъ ими танцевъ обязательно посвященъ какой-либо знатной синьорѣ, при чемъ посвященіе изложено въ формѣ красиваго лирическаго стихотворенія (рис. 165).

Образованность же Туано Арбо, достигнувшаго почетнаго званія каноника, внѣ всякаго сомнѣнія.



Туано Арбо.

(Рис. 163).

Книги Карозо, Негри и Арбо остались въ наслѣдство, какъ единственные историческіе матеріалы для выясненія техники танцевъ въ XVI и XVII вѣкахъ. По рисункамъ и по описаніямъ можно легко возстановить существовавшія въ то время танцовальныя формы. Постановка корпуса танцующихъ, приведенная въ иллюстраціяхъ, помѣщенныхъ въ этихъ книгахъ, даетъ наглядное понятіе о цѣломъ кодексѣ формъ, бывшихъ обязательными въ тогдашнемъ обществѣ.

Въ книгахъ Карозо и Негри прежде всего преподаются правила о томъ, какъ слѣдуетъ „ходить“ по улицамъ (рис. 166), какимъ образомъ держать шляпу и носить плащъ, во время простой ходьбы и при исполненіи танца „гальярды“ (рис. 167), какъ слѣдуетъ подходить къ дамѣ, при приглашеніи ея на танцы (рис. 168), наконецъ, въ какое положеніе должны встать дама и кавалеръ при началѣ танца. Изъ описанія къ рисункамъ видно, что каждое движеніе и каждый жестъ предусмотрѣны. Всѣ движенія имѣютъ уже извѣстную группировку, но „хореграфія“ все таки шатается и каноны ея далеко еще не установились. Въ ея распоряженіи не было еще „грамматики“ танцевъ; но азбука съ прописными хореграфическими истинами уже существовала.

ORCHESOGRAPHIE.
ET TRAICTE EN FORME DE DIALOGVE,

Par Thoinot arbeau demeurant a Lengres

Tempus plangendi, et tempus saltandi



Imprimé audict Lengres par Iehan des preyz Imprimeur & Libraire, tenant sa boutique proche l'eglise Sainct Mammes dudict Lengres

(Рис. 164).

ALLA MOLTO MAG.[ca]
MADONNA GRATIOSA
BEMBO,
Gentildonna Veronana.



Scelse Amor con le Gratie unica sede,
Dunque il nome GRATIOS' adorno, e eletto
Ben vi conviene, ò d'ogni gratia herede;
Ilqual mentre in altrui vi pinge, e adombra,
Di vostre lodi



(Рис. 165).

Подобная азбука усматривается уже въ учебникѣ болѣе ранняго періода, а именно, въ упомянутомъ нами трудѣ Эбрео преподаются нѣкоторыя правила; первымъ изъ нихъ въ танцахъ считается „misura“, то есть умѣніе соблюдать тактъ; затѣмъ уже требуются „память“, „разсчетъ пространства“, „непринужденность“ и наконецъ умѣніе украшать танецъ (movimento corporeo). Очень оригинальны совѣты, преподаваемые Эбрео своимъ ученикамъ. Сначала, говоритъ онъ, надо танцовать въ тактъ, потомъ противъ

такта; затѣмъ, пусть музыканты заставятъ танцующаго сбиться съ такта. Когда танцующій выдержитъ такое испытаніе, тогда, значитъ, онъ обладаетъ „intelligenza", то есть, онъ къ танцамъ способенъ.

Хотя для разныхъ „па" въ самоучителяхъ Негри и Карозо уже имѣются опредѣленныя названія, но они далеко еще не устойчивы: даже у нихъ онѣ подвержены частымъ измѣненіямъ. Такія нерѣдкія разнорѣчія встрѣчаются вплоть до того времени, когда при французскомъ дворѣ, въ народившейся въ Парижѣ академіи, выработалась существующая и до настоящаго времени танцовальная грамматика. Только благодаря этой грамматикѣ, установившей точную терминологію, явилась возможность создать въ танцахъ правильность и строгую послѣдовательность движеній.

Такъ какъ въ танцахъ того времени видную и едва-ли не главенствующую роль играли поклоны и реверансы, имѣвшіе даже значеніе отдѣльнаго, главнаго танца, то этимъ знакамъ привѣтствія въ учебникахъ отведено первое мѣсто. Это исходный пунктъ, съ котораго начиналось дальнѣйшее изученіе танцовальнаго искусства.



Изъ книги Негри.
(Рис. 166).



Изъ книги Негри.
(Рис. 167).



Изъ книги Негри.
(Рис. 168).

Карозо дѣлитъ реверансы на важные (grave), малые (minima) и средніе (semiminima), смотря по ихъ продолжительности. Прежде всего, выставляютъ лѣвую сторону (сердечную) корпуса и смотрятъ въ глаза привѣтствуемому. При второмъ темпѣ, лѣвую ногу отставляютъ назадъ съ легкимъ поклономъ. На третьемъ сгибаютъ колѣно. На четвертомъ лѣвую ногу придвигаютъ къ правой. Въ „среднемъ" реверансѣ, дѣлали небольшой прыжокъ. Впослѣдствіи, по словамъ Т. Арбо, въ употребленіи былъ еще „продолжительный" въ шесть тактовъ. Этого мало. Стилизуются не только движенія, но даже и „неподвижность", то есть осанка и умѣніе держаться въ обществѣ, получившее спеціальный терминъ „continenza", для котораго выработанъ обширный кодексъ, примѣненный къ разнымъ случаямъ.

Карозо обращаетъ особое вниманіе на „continenza", то есть на осанку, на умѣніе держаться красиво при спокойномъ положеніи корпуса. Это умѣніе считалось высшимъ искусствомъ, потому что тутъ требовались грація и изящество разнообразно принимаемыхъ позъ.

То была своего рода стилизація „покоя", который выражался разными способами. При исполненіи каждаго типа танцевъ „состояніе покоя", т. е. осанка танцующихъ, была различна—всегда согласованная съ характеромъ каждаго танца.

Въ итальянскихъ самоучителяхъ говорится, что всѣ движенія должны быть мягки и скромны. Дама обязана держать себя съ достоинствомъ: она должна быть легка на ходу: взглядъ ея не долженъ быть высокомѣрнымъ: лучше всего глядѣть внизъ, не свѣшивая головы на грудь, и такъ, чтобы голова всегда составляла прямую линію съ корпусомъ. Таковы были главныя начала, которыми обязаны были руководствоваться танцующіе.

Несомнѣнно, что стилизація поклоновъ и дисциплина движеній, какъ мы уже говорили, была послѣдствіемъ развивавшейся въ обществѣ потребности обоихъ половъ нравиться другъ другу, при чемъ, конечно, кавалеръ всегда преклонялся передъ своимъ кумиромъ—передъ женщиной. (Рис. 169).

Благодаря такому общему духу времени, эпоха Возрожденія была апогеемъ танца отдѣльными парами.

Негри начинаетъ свое руководство пятью каденціями, подобно тому какъ впослѣдствіи стали начинать обученіе съ пяти позицій; затѣмъ у Негри идутъ объясненія всевозможныхъ сгибаній, наклоненій и пр., пересыпанныя спеціальными терминами, которые въ настоящее время утратили всякое значеніе.



Изъ книги Карозо.
(Рис. 169).

При этомъ, характернымъ является то, что описанные темпы. какъ въ количественномъ отношеніи. такъ и въ способѣ исполненія составляютъ тѣ же пять „па“, которыя служили основными для „гальярды“, занимающей въ книгѣ Негри первенствующее мѣсто. Можно заключить, что танецъ гальярда служилъ классным для учениковъ упражненіемъ и въ то же время образцомъ для всѣхъ другихъ хореграфическихъ сочетаній. И дѣйствительно, эти пять „па“ составляютъ рамку для всего ученія Негри, при чемъ они иногда сглаживаются, или даже теряются въ мелочахъ, развитыхъ авторомъ до педантизма.

Послѣ пяти „положеній“ въ учебникѣ даны объясненія тѣмъ завиткамъ, которые не имѣли прямой связи съ танцами, а служили только декоративными ихъ украшеніями. Видно, что украшенія эти состояли преимущественно изъ прыжковыхъ движеній въ крайне разнообразныхъ формахъ. Каждый прыжокъ у каждаго изъ учителей имѣлъ свои названія. Маленькіе прыжки обѣими ногами назывались balzetto, на неподвижной ногѣ—zopetto, и пр. и пр. Самыми любимыми фигурными прыжками были „кабріоли“ (Kabrioli), во время которыхъ на воздухѣ скрещивали или полусмыкали ноги. Такимъ образомъ, въ эту эпоху были уже извѣстны и антрша (entrecate), которыя опредѣлялись по числу „переплетеній“ ногами антраша terze, quarto, и далѣе. Были въ то время такіе виртуозы, которые легко заносили антраша восемь разъ, но дѣлали это не корректно, не правильно, какъ требуется современной, классической школой, а потому эти антраша не могли быть красивыми. Прыжки были въ то время только деталями къ танцамъ, украшеніями, а потому танцоры прибѣгали къ этимъ хореграфическимъ завиткамъ каждый сообразно своимъ способностямъ. Вслѣдствіе этого, образовалась масса мелкихъ, очень разнообразныхъ прыжковыхъ украшеній tremolandi быстрое движеніе ногой по воздуху; Cambio, Tremolanti Reracciati и проч.

Между прочимъ, у Негри встрѣчается описаніе очень „дерзкихъ“ прыжковъ. Онъ увѣряетъ, что нѣкоторые ловкачи дѣлали двойные туры на воздухѣ, или же танцовщикъ во время своего прыжка долженъ былъ ногою коснуться шелковаго банта, который другой танцовщикъ держалъ на высотѣ полутора аршина. Негри насчитываетъ болѣе пятидесяти родовъ прыжковыхъ движеній.

Съ своей стороны Карозо, говоря о гармоніи танца, дѣлаетъ картинное сравненіе. Танецъ, по его словамъ, является архитектоническимъ произведеніемъ искусства: реверансъ напоминаетъ двери дворца—это входъ и выходъ; шаги же движенія располагаются въ равномѣрномъ распредѣленіи работы правой и лѣвой ноги—это симметрія оконъ дворца.

Другая группа фигурныхъ завитковъ давала работу носкамъ и каблукамъ. „Baltuta di piede"—притоптываніе, „Schisciata"—скользить впередъ каблукомъ и обратно носкомъ. Эти обѣ фигуры составляли варіаціи описаннаго уже нами канарійскаго танца. Одна изъ главнѣйшихъ фигуръ позднѣйшихъ этихъ „battement", то есть трелеобразное смыканіе ногъ, попадается у Негри и у Карозо только случайно, какъ чисто декоративный придатокъ къ танцу. Круженіе на одной или двухъ ногахъ появляется въ видѣ твердой формы только въ рѣдкихъ единичныхъ случаяхъ. Это круженіе на одной ногѣ было началомъ будущаго пируэта, извѣстнаго въ то время подъ именемъ „Zurlo", какъ финальная фигура, она исполнялась на носкѣ лѣвой ноги въ лѣвую сторону и заканчивалась на согнутыхъ колѣнахъ. (Рис. 170).

Главнѣйшимъ же украшеніемъ всѣхъ вообще салонныхъ танцевъ того времени было „самоохорашиваніе", рисовка, доходившая до жеманности и манерности. Танцующій извивался, плавно покачивался всѣмъ корпусомъ; производилъ такія движенія, которыя стилизовались въ разнообразныхъ „балансе". Интересенъ былъ въ каждомъ танцѣ финальный мотивъ, который разрѣшался легкимъ приподниманіемъ ноги и изящнымъ шарканіемъ, производимымъ каждымъ танцоромъ по своему и доходившимъ до художественныхъ прыжковъ и всевозможныхъ завитковъ (fioretti). (Рис. 171). У Карозо приведенъ списокъ двадцати пяти *высокимъ* (Alti) движеніямъ съ различными названіями. Эти темпы употреблялись, по его словамъ, преимущественно въ гальярдѣ и канарійскомъ танцѣ. Примѣненные къ описаннымъ въ его книгѣ „baletti" кабріоли (шесть родовъ), прыжки (Salti), Trabucchetti, Fioretti и проч. описаны въ нѣсколькихъ варіантахъ.



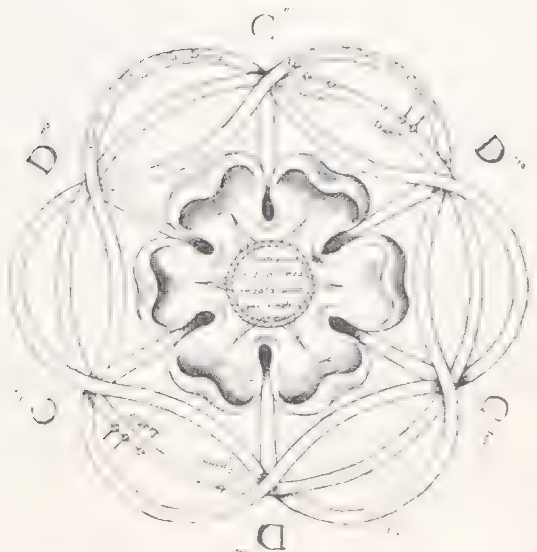
Изъ книги Негри.
(Рис. 170).



Изъ книги Негри.
(Рис. 171).

Такимъ образомъ, изъ книгъ Карозо и Негри видно, что разныя варіаціи въ танцахъ сдѣлались настолько многосторонними, что послѣдовательная цѣль оркестическихъ движеній доходила даже до тончайшаго искусства. Чувствуется, что старыя, не совсѣмъ еще стройныя формы отживали свой вѣкъ. Ритмитическая техника и разнообразіе фигуръ дѣлаются обязательными элементами танцевъ. Благодаря такому направленію, въ Италіи наступилъ періодъ стилизованныхъ, изящныхъ танцевъ.

Такъ, подъ названіемъ „Gagliarda di Spagna" Карозо описываетъ вновь прикрашенный, не въ три, какъ прежде, а въ четыре четверти танецъ, расчлененный на десять фигуръ. „Pavaniglia" танцуется въ 16 турахъ. Изъ прежняго турдіона и канарійскаго танца обра-



(Рис. 172).



Изъ книги Негри.
(Рис. 173).

зована цѣлая гирлянда высоко развитыхъ формъ, дѣлающихъ честь изобрѣтательности ихъ авторовъ. При этомъ, реформированныя паваны, подъ разными названіями „Also Regina“, „Alta Vittoria“, „Vasco Colonna“ и др. признаются на столько красивыми, что онѣ быстро распространяются за предѣлами ихъ родины.

Не смотря, однако, на такой прогрессъ танцовальныхъ формъ, ни одинъ изъ современниковъ все-таки не описалъ, при какихъ условіяхъ и какъ именно возникли паваны, гальярды и другіе основные танцы. Мы ихъ знаемъ только по оставшимся руководствамъ, такъ что о теоріи искусства, и объ его техникѣ въ XV и XVI вѣкахъ свѣдѣнія остаются до крайности запутанными.



Изъ книги Карозо.
(Рис. 174).
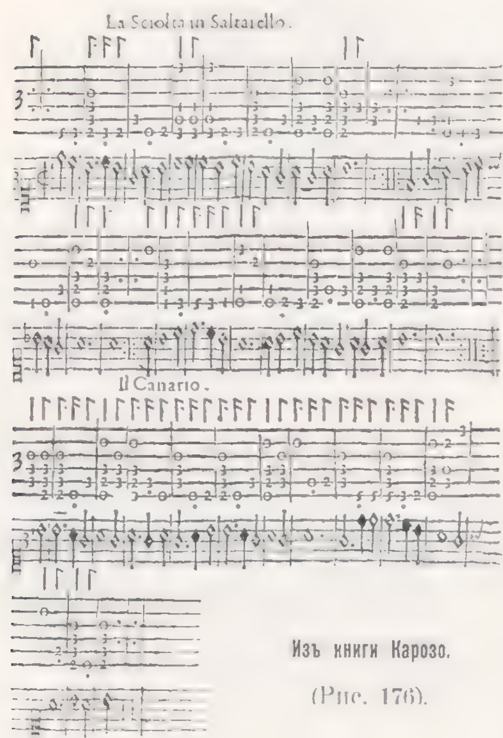


Изъ книги Негри.
(Рис. 175).

Благодаря такой неясности органическое происхожденіе движенія ноги — въ ходьбѣ, въ скольженіи, въ прыжкахъ, остается почти не изслѣдованнымъ, такъ какъ печатный матеріалъ не поддается должному подбору и стройной регламентаціи. Теоріи итальянцевъ Карозо и Негри въ этомъ отношеніи безсильны; они не даютъ никакихъ руководящихъ началъ. Во всякомъ же случаѣ они безцѣнны, какъ показатели отношенія тогдашняго общества къ хореграфіи, и какъ наглядная картина требованій того времени. Въ этихъ

трактатахъ прежде всего объясняется смыслъ реверанса; съ нимъ связывается осанка (continenza) и умѣніе держаться; затѣмъ трактуется о формѣ разныхъ прыжковъ и другихъ придатковъ къ кореннымъ формамъ; но всѣ эти указанія—только робкія начинанія и зачатки будущей классической школы съ обязательно устойчивыми формами. Затѣмъ, трактуется о типахъ „балансе“ эпохи Возрожденія. Вмѣстѣ съ тѣмъ можно составить себѣ точное представленіе о рисункѣ прогулочныхъ танцевъ. Во второмъ римскомъ изданіи сочиненія Карозо приложенъ интересный чертежъ подобнаго танца. Онъ наглядно показываетъ „волнообразное“ шествіе вокругъ залы кавалера съ дамой, которымъ рекомендовалось съ математическою точностью сходиться и расходиться при исполненіи танца, новаго „Contra passo“ (Рис. 172), посвященнаго герцогинѣ Корнеліи Чези.

Изъ книгъ Карозо и Негри видно, что въ ихъ время нѣкоторые салонные танцы сочинялись не для одной только пары, а для двухъ и трехъ паръ. Были и такіе танцы, въ которыхъ два кавалера танцовали съ одной дамой (рис. 173) или одинъ кавалеръ съ одной дамой (рис. 174). То были уже не простые торжественные съ нѣкоторыми ужимками „променады“, а танцоры исполняли цѣлый рядъ фигуръ съ неизбѣжными поклонами, удаленіями, приближеніями, балансированіемъ и даже иногда съ хоровиднымъ сплетеніемъ (рис. 175).



Изъ книги Карозо.

(Рис. 176).

Книги итальянцевъ XVI вѣка интересны еще въ томъ отношеніи, что онѣ даютъ наглядное представленіе о музыкѣ, подъ которую танцовали „balleti“ этой эпохи (рис. 176).

Приведенныя у Негри мелодіи значительно интереснѣе мелодій, записанныхъ у Карозо.

Изъ списковъ танцевъ, описанныхъ у Негри и Карозо, видно, что танцы эти были крайне разнообразны, если не по фактурѣ своей, то по названіямъ. Благодаря однообразію ритма и такта этихъ танцевъ, всѣ они казались очень легкими для исполненія; въ дѣйствительности же каждый танецъ требовалъ обязательнаго предварительнаго изученія, при чемъ ловкость при примѣненіи разныхъ хореграфическихъ орнаментовъ, а также движеній представляла такого рода трудности, выполненіе которыхъ достигалось продолжительною школою. Не всякому танцору легко давались хореграфическіе во время „променады“ орнаменты въ видѣ откидыванія въ сторону одной ноги, или „па“ съ приподниманіемъ каблуковъ и круговыми движеніями.

Обращалось особое вниманіе на изящество и на стройность движеній, которыя должны были совпадать съ тактомъ музыки. Отъ красоты исполненія зависѣлъ успѣхъ танцора; это было очень важно, потому что на балахъ XVI и XVII вѣковъ танцовали въ присутствіи многочисленной, избранной публики, зорко слѣдившей за каждымъ жестомъ танцовавшихъ паръ.

Особенно интересны были фигуры, когда, во время „прогулочныхъ“ танцевъ, кавалеръ отдѣлялся отъ своей дамы и выводилъ ногами довольно сложныя сплетенія и варіаціи.

Критика была строгая и танцоры, „шествуя“ по залѣ, были какъ будто на сценѣ въ

роли настоящихъ профессіональныхъ артистовъ, исполнявшихъ свои „манерныя“ и „жеманныя“ па, стараясь блеснуть въ нихъ личными способностями.

Оскаръ Би, подвергнувши критикѣ всѣ эти, по его мнѣнію неустойчивыя и безсистемныя упражненія, рекомендуемыя итальянскими танцмейстерами, приходитъ къ заключенію, что танецъ въ эпоху Возрожденія исходилъ не изъ анатоміи движеній, а исключительно изъ практики, въ связи съ индивидуальными способностями танцоровъ.

Съ такими выводами, конечно, нельзя не согласиться. Дѣйствительно хотя и существовали уже школы съ учителями танцевъ, но хореграфическая, регламентированная грамматика въ то время была только въ зародышѣ. Каждый танцовалъ, какъ находилъ для себя удобнѣе, а не такъ, какъ предписывали выработанные впослѣдствіи хореграфическіе каноны изящной классической школы.



3.

Тождество бальныхъ и балетныхъ танцевъ. Два рода танцевъ: низкіе и высокіе. Павана.—Ея происхожденіе.—Какъ ее танцовали.—Гальярда и ея описаніе. Вольта.—Бранли.—Бурре.—Бокана.



РИ ВСѢХЪ европейскихъ дворахъ, начиная съ эпохи Возрожденія, танцы на балахъ и танцы въ придворныхъ интермедіяхъ и балетахъ были родными сестрами.

Балы съ танцами имѣли много общаго съ придворными спектаклями-балетами потому, что танцоры изъ общества изощрялись въ салонахъ, какъ будто они были на публичной сценѣ. Танцуя въ присутствіи избраннаго общества, кавалеры, желая блеснуть изяществомъ своихъ манеръ, больше всего опасались казаться смѣшными, исполняя павану, гальярду, вольту и другіе танцы того времени.

Чтобы заслужить названіе красиваго танцора, исполнитель долженъ былъ обладать плавностью въ движеніяхъ, изяществомъ манеръ, легкостью и граціозностью каждаго „па“. Перечисленнымъ качествамъ нельзя было научить словами. Никакіе печатные учебники тутъ также помочь не могли, потому что грація и изящество, составляя прирожденное качество, могли быть развиваемы только посредствомъ обученія у хорошихъ знатоковъ этого дѣла. Кромѣ того, ритмичность движеній пріобрѣталась развиваемымъ въ школѣ музыкальнымъ слухомъ, служившимъ не малымъ подспорьемъ для пріобрѣтенія красоты въ наклоненіяхъ и изгибахъ всего корпуса.

Благодаря такимъ требованіямъ, обученіе танцамъ у спеціальныхъ танцмейстеровъ сдѣлалось въ обществѣ обязательнымъ.

Хореграфія отъ этого была въ большомъ выигрышѣ. Невольно и незамѣтно она совершенствовалась въ смыслѣ техники. Изъ учебниковъ видно, что учители танцевъ изо-

щрялись въ измышленіи новыхъ танцовальныхъ формъ, которыя они пріурочивали къ сочиняемымъ ими новымъ танцамъ съ крайне цвѣтистыми названіями.

Что же касается балетныхъ танцевъ, исполняемыхъ на придворныхъ балетахъ съ діалогами и пѣніемъ, то они мало отличались отъ своихъ первообразовъ, салонныхъ танцевъ. Ихъ исполняли преимущественно однимъ медленнымъ темпомъ и съ соблюденіемъ самыхъ сдержанныхъ движеній даже и подъ веселую музыку.

Балетъ того времени можно назвать тѣмъ же „баломъ", только не съ чисто салонными, а съ характерными танцами, которые представляли собою неразрывную цѣпь заимствованныхъ у салонныхъ танцевъ „па" и движеній.

Сочинители балетовъ старались приноровить свои „па" къ характеру дѣйствовавшихъ въ „entrées" лицъ. Согласуясь съ содержаніемъ, исполнители принимали разныя положенія корпуса и дѣлали разнообразныя фигурныя сплетанія. Изъ самоучителей Карозо и Негри видно, что въ танцахъ, описанныхъ въ сочиненныхъ ими и ихъ коллегами по профессіи „baletti", танцовальныя фигуры были составлены изъ сочетанія разныхъ па и разныхъ темповъ, присвоенныхъ то „паванѣ", то „гальярдѣ", то „вольтѣ", то разнообразнымъ „бранлямъ". Въ танцовальныхъ трактатахъ говорится, что въ такихъ то „baletto" сначала исполняли три темпа гальярды, послѣ нихъ нѣсколько темповъ изъ паваны, затѣмъ темпы изъ сарабанды, бранли и снова изъ гальярды и проч.

При этомъ, замѣтно начало уже проявляться сознаніе въ необходимости, чтобы хореграфическія дѣйствія по возможности подходили къ природѣ, такъ напримѣръ танцы „вѣтровъ" должны были быть легкими; пьяницы должны были шататься во время танцевъ; шуты старались плясать съ кривляніями и проч.

Тѣмъ не менѣе, въ эту эпоху, въ смыслѣ техники, различія между бальными и балетными танцами почти не было. Балъ и балетъ были тѣсно связаны между собою. Рѣзкое отдѣленіе бальныхъ танцовальныхъ формъ отъ новыхъ классическихъ формъ, установившихся въ позднѣйшемъ балетѣ, начало сказываться только въ царствованіе Людовика XIV, когда хореграфическое искусство изъ душной придворной атмосферы перешло на открытую для широкой публики вновь созданную оперную сцену.

Такъ называемые „балеты Королевы", состоявшіе изъ діалоговъ, пѣнія и танцевъ, имѣли видъ очень оригинальнаго зрѣлища. Тутъ происходило полное смѣшеніе сословій и состояній. Простые фиrуранты танцовали совмѣстно съ королемъ и съ высшимъ придворнымъ обществомъ. Музыканты одновременно играли и танцовали. Декораторы и машинисты зачастую первенствовали, распоряжаясь во дворцѣ, ничѣмъ не стѣсняясь. Тутъ не было никакихъ сословныхъ перегородокъ. Всѣ роды искусствъ были перемѣшаны; границы соціальнаго порядка были нарушены. Постановка придворнаго балета была развлеченіемъ съ перепутанными разнохарактерными оттѣнками; съ одной стороны сказывалась изысканная вѣжливость, а съ другой неряшливое самомнѣніе.

Связанные между собою, какъ будто неразрывно, балъ, балетъ и музыка находились въ тѣсной зависимости отъ нравовъ того общества и, не смотря на это, „артистическій мірокъ", особенно въ лицѣ организованныхъ, успѣвшихъ уже сплотиться музыкантовъ, дозволялъ себѣ разныя непристойныя, даже дерзкія выходки, которыя проходили безнаказанно. Хроники того времени передаютъ не мало анекдотовъ о сдернутыхъ парикахъ и о выходкахъ, кончавшихся даже ударами по лицу. Все это не имѣло за собою никакихъ послѣдствій, если только столкновенія происходили между „артистами" и придворными.

Въ эту эпоху вошло въ обычай, что послѣ „балетовъ", въ которыхъ участвовалъ очень смѣшанный персоналъ, обязательно слѣдовалъ балъ, съ участіемъ исключительно одного придворнаго общества, исполнявшаго почти тѣ же танцы, что и въ „балетахъ".

Связь балета съ баломъ была однако только кажущаяся. Задачи ихъ были совершенно противоположны. Балетъ, сотканный изъ разныхъ аллегорическихъ фигуръ, требовалъ выразительныхъ позъ, аттитюдъ и оживленной пантомимы. На балу же, танцоръ

изображалъ собою не воображаемый образъ, а реальное лицо, потому достоинства и недостатки танцовавшаго всецѣло относились лично къ нему, а не къ „сочинителю" танца.

Бальные танцовщики XVI вѣка, будь онъ король или простой смертный, совершенно свободно предавались хореграфическимъ развлеченіямъ, красуясь въ нихъ своею ловкостью и изяществомъ. Кромѣ того, какъ кавалеръ, такъ и дама во время танцевъ могли блеснуть граціей и похвастаться своими туалетами. Этимъ отчасти объясняется, что любовь къ танцамъ была такъ сильно распространена въ обществѣ того времени.

Тогдашніе нравы какъ будто требовали такой публичной рисовки танцовавшихъ паръ. Современники Генриха IV и Людовика XIII наслаждались при видѣ изящныхъ движеній танцора, исполнявшаго какую-нибудь павану или гальярду.

Въ теченіе этого періода, не совсѣмъ еще свободная хореграфія, хотя и медленно, но всетаки развивалась благодаря покровительству, оказываемому придворному балету. Чувствовалось, что вскорѣ должно наступить время, когда балетные, связанные въ ограниченные рамки танцы совершенно отдѣлятся отъ бальнаго танца, вырвавшись на свободу публичной сцены.

Уже при Генрихѣ III, благодаря появленію танцовальныхъ учителей, танцы получили нѣкоторую регламентацію и подчинились опредѣленнымъ правиламъ. Это движеніе въ хореграфіи явилось какъ бы само-собою, потому что безъ подчиненія ритму, безъ соотвѣтствія съ музыкальными тактами, ни одинъ учитель не могъ преподавать свое искусство, выработавшее приблизительно схожія во всѣхъ танцовальныхъ школахъ формы.

Такимъ образомъ, представилась возможность установить два рода танцевъ. Это и сдѣлали въ своихъ трактатахъ Негри, Карозо и Туано Арбо. Ими распредѣлены существовавшіе въ ихъ время танцы на „танцы высокіе" (haute danse — D. Alta) съ высокимъ подъемомъ ногъ и танцы „низкіе" (basse danse, bassa danze) — скользящіе по землѣ, въ два или три темпа.

Въ концѣ XV вѣка, прежніе такъ называемые „низкіе" танцы постепенно выходили уже изъ моды. Итальянское „Возрожденіе" поставило на ихъ мѣсто рядъ другихъ танцевъ, въ числѣ которыхъ первенствующее мѣсто, какъ въ Италіи, такъ и Франціи, по словамъ Т. Арбо, заняла павана. Этотъ торжественный танецъ былъ прологомъ къ изысканнымъ придворнымъ танцамъ позднѣйшей формаціи. Это было стилизованное шествіе знатныхъ особъ, сопровождаемое массою реверансовъ и изящныхъ „па". Это было преддверіе къ другимъ, болѣе быстрымъ по темпу танцамъ.

Къ числу „высокихъ" танцевъ Т. Арбо причисляетъ популярную, особенно въ Италіи, гальярду, а затѣмъ бакану, тордіонъ, мореску и множество бранлей.

Причисливши къ нимъ вольту, можно установить что эти танцы составляли почти полную гирлянду придворныхъ парныхъ танцевъ XVI вѣка, въ которыхъ ускореніе темпа и хореграфическія украшенія варіировались безконечно, собразно желанію кавалера и дамы.



ПАВАНА
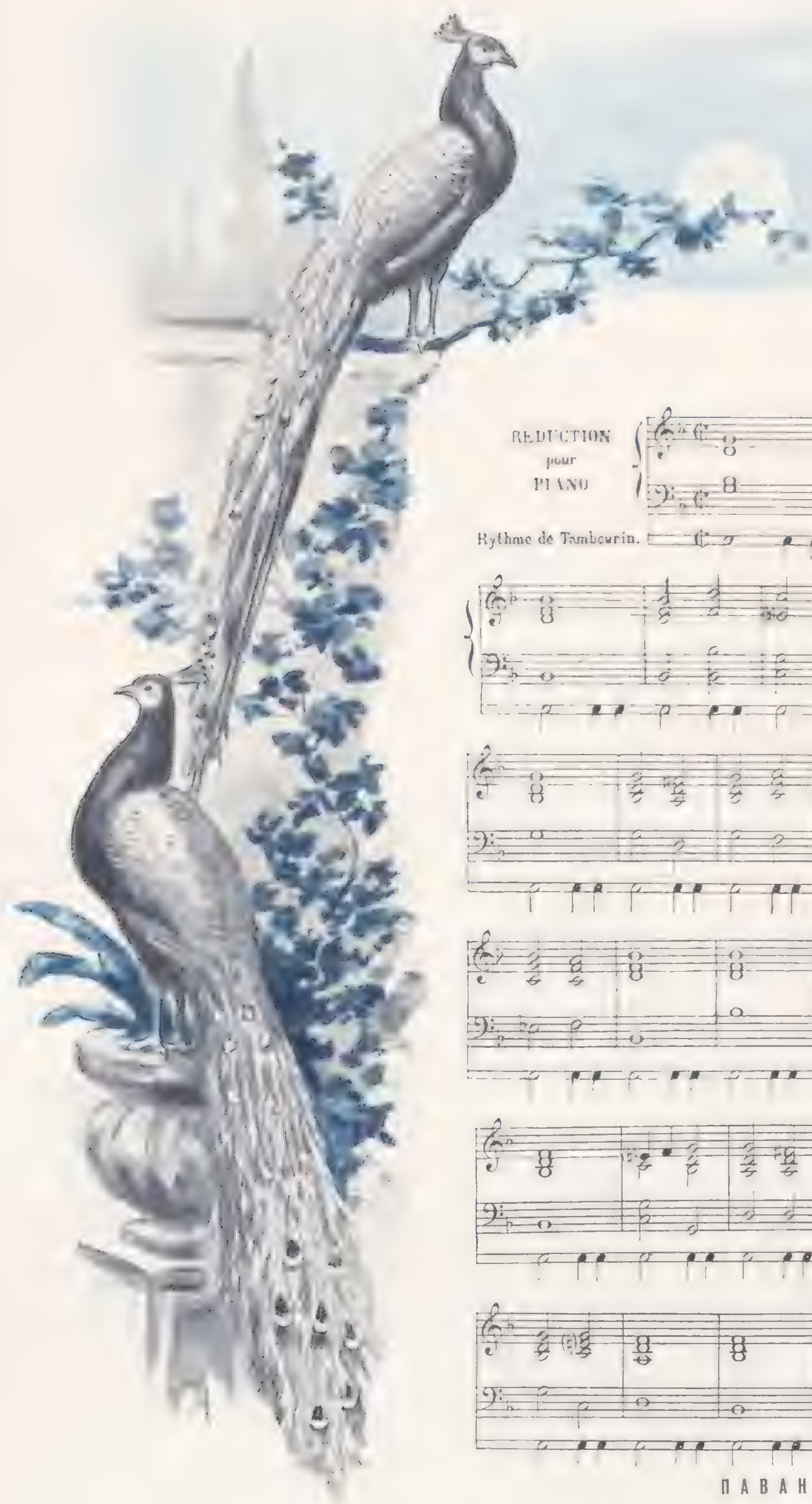




ПАВАНА происходитъ отъ латинскаго слова „pavo“ павлинъ. Такое имя было дано этому танцу потому, что исполнители подражали горделивой походкѣ павлина, распустившаго свой красивый хвостъ. Происхожденіе этого танца объясняютъ различно. Одни говорятъ, что родина паваны — Испанія; другіе утверждаютъ что этотъ танецъ впервые былъ исполненъ въ итальянскомъ городѣ Падуѣ; наконецъ, третьи завѣряютъ, что павана чисто французскаго происхожденія. Туано Арбо приходитъ къ этому послѣднему заключенію, утверждая, что только музыка къ паванѣ была въ 1588 году, въ концѣ царствованія Генриха III, привезена изъ Испаніи. Настоящимъ мѣстомъ родины паваны всетаки слѣдуетъ признать Испанію, откуда она была перенесена во Францію въ значительно измѣненномъ видѣ, утративши свой первоначальный характеръ. Та павана, которую исполняли при Мадридскомъ дворѣ, была далеко не такъ величественна, какъ при дворѣ династіи Валуа; ее танцовали въ значительно болѣе быстромъ темпѣ, напоминавшемъ даже канарійскій танецъ.

Благодаря величественности движеній, павана считалась танцемъ королей, принцевъ и знатныхъ особъ. Одѣтыя въ длинныя со шлейфами платья, не рѣдко поддерживаемыя свитными дамами, принцессы охотно шествовали по бальной залѣ, предоставляя также своимъ кавалерамъ возможность рисоваться въ разныхъ „манерныхъ“ позахъ и движеніяхъ.



Изъ книги Негри.
(Рис. 177).

Павана была не сложнымъ „прогулочнымъ“ танцемъ; не мудрая теорія этого танца съ удивительною точностью изложена въ оркесографіи Туано Арбо. По описанію можно шагъ за шагомъ прослѣдить различныя фигуры паваны. Пара обходила вокругъ залы, подъ ритмъ $^{1}/_{2}$—$^{2}/_{4}$. „Па“ было простое или двойное. Простое па заключалось въ перемѣнномъ отставленіи одной ноги впередъ и приставленіи къ ней другой ноги. Въ сдвоенномъ „па“—ногу троекратно выставляли впередъ, а четвертымъ „па“ приставляли другую ногу. Танецъ имѣлъ видъ красивой прогулки. Все искусство заключалось въ гармоніи движеній, въ горделивости осанки, плавномъ колебаніи корпусомъ и въ сочетаніи движеній, имѣвшихъ также цѣлью, чтобы исполнители во время танца могли блеснуть роскошью наряда (Рис. 177).



REDUCTION pour PIANO

Rythme de Tambourin.

(a)

ПАВАНА.

(Рис. 178).


(Рис. 179).

Павана исполнялась одной или двумя парами; иногда даже ее танцовала пара двухъ дамъ. Во время прогулки по залѣ, кавалеры иногда то отдѣлялись отъ дамъ, то снова приближались къ нимъ всегда съ обращеннымъ къ нимъ лицомъ. Заканчивалась павана кругообразнымъ движеніемъ пары, державшей другъ друга за руку. Передъ началомъ танца требовалось, чтобы пары, исполнивши торжественную прогулку вдоль всей залы, подходили къ королю и къ королевѣ съ низкимъ поклономъ въ самыхъ изысканно-утонченныхъ формахъ. Вошло въ обычай послѣ довольно скучной паваны тотчасъ же танцовать гальярду, которая, благодаря легкости своихъ движеній, оживляла танцоровъ, приводя ихъ въ веселое настроеніе духа.

Танецъ этотъ былъ въ такомъ почетѣ при дворѣ Генриховъ III и IV, что его прозвали „Великимъ" танцемъ. (Рис. 178).

Въ запискахъ современниковъ находятся восторженные отзывы о паванѣ въ томъ видѣ, какъ ее танцовалъ Генрихъ III. „Я видѣлъ, говоритъ Брантомъ, короля, танцовавшаго испанскую павану съ своей сестрой Маргаритой. Нельзя было „до сыта" насмотрѣться на красиво двигавшуюся по залѣ королевскую пару, исполнявшую этотъ „величественный" танецъ съ движеніями, преисполненными веселья, красоты и благороднаго изящества. Каждая пауза и „величественная" остановка во время торжественнаго шествія вызывала всеобщее удивленіе. Кромѣ Генриха, оканчиваетъ очевидецъ, я видѣлъ подобное исполненіе только въ лицѣ королевы испанской, одинаково блистательно танцовавшей павану.

И дѣйствительно, толпа придворныхъ при Генрихѣ III собиралась на балы съ исключительною цѣлью полюбоваться изяществомъ, граціей и ловкостью паръ, танцовавшихъ павану, подъ звуки мелодій старыхъ хороводныхъ пѣсенъ, исполняемыхъ очень скромнымъ оркестромъ. (Рис. 179).

По табулатурѣ, т. е. по нотной таблицѣ, приведенной у Арбо, можно шагъ за шагомъ прослѣдить различныя фигуры паваны.

Павана держалась при французскомъ дворѣ довольно долго. При Людовикѣ XIV она была почти оставлена: ее замѣнила очень похожая на нее „куранта", - любимый танецъ короля—„Солнца".



ГАЛЬЯРДА.





Гальярда (Gaillarde) чисто итальянскаго происхожденія. Въ Италіи ее называли также „romana" и романеска („romanesque").

Во Франціи и Италіи „гальярда" была однимъ изъ самыхъ популярныхъ танцевъ. Ее танцовали въ разныхъ слояхъ общества. Студенты обязательно исполняли гальярду на всѣхъ своихъ праздникахъ.
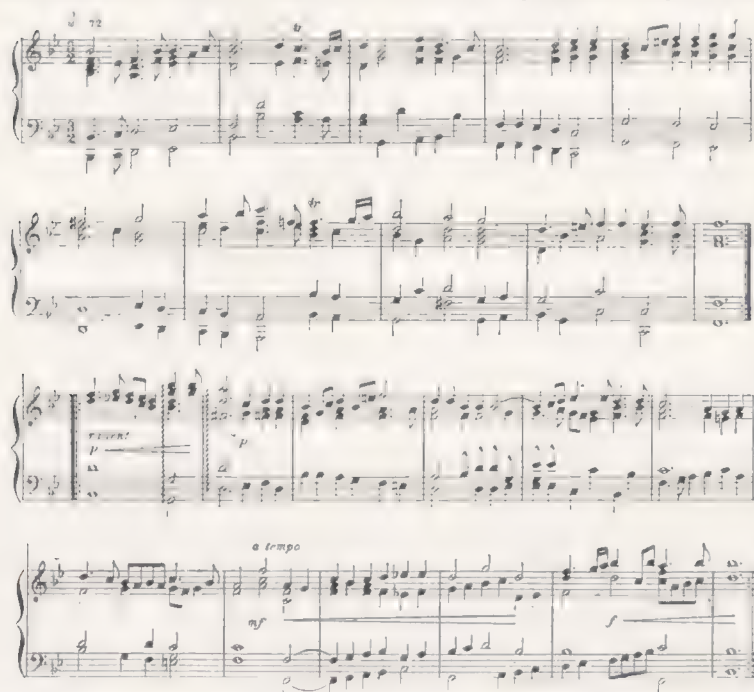
Гальярду, въ противоположность паванѣ, танцовали съ „верху", т. е. отдѣляясь отъ земли, и этотъ подъемъ всего корпуса посредствомъ рѣзкаго движенія и составилъ успѣхъ этого танца. „Па" гальярды заключается въ прыжкѣ. Сначала приподнимаютъ лѣвую ногу, потомъ правую, затѣмъ лѣвую и снова правую; на пятомъ тактѣ высоко подскакиваютъ, а на шестомъ становятся въ такую позу, чтобы при повтореніи возможно было начинать снова не съ лѣвой, а съ правой ноги. Прыжокъ на пятомъ и опусканіе на шестомъ называли „каденціей", то есть заключительной фигурой ритмической фразы, которая по отношенію къ четыремъ маленькимъ перемѣннымъ подниманіямъ ногъ составлялъ „grand saut"— большой прыжокъ, продолжавшійся цѣлый тактъ съ паузой.



Изъ оркесогр. Т. Арбо.
(Рис. 180).

Такимъ образомъ, музыкальный размѣръ гальярды состоялъ изъ четырехъ одинаковыхъ „па", затѣмъ слѣдовалъ прыжокъ и наконецъ пятый темпъ - рѣзкая остановка въ такомъ положеніи, чтобы одна нога находилась (позиція) впереди другой (Рис. 180). Изъ этихъ шести темповъ пятый считался какъ бы внѣ пространства, на воздухѣ — „вздохъ", такъ что въ сущности темповъ спеціально присвоенныхъ гальярдѣ было только пять.

Высокій прыжокъ имѣлъ практическое значеніе. Онъ дозволялъ исполнителю сдѣлать „перемѣну ногъ" и остановиться по желанію въ какой угодно позиціи. Во время прыжка можно было сдѣлать или кабріоль или одной ногой сдѣлать кругообразное движеніе или какую либо фіоритуру. Пять гальярдныхъ



Гальярда (Gagliarde).
(Рис. 181).



(Рис. 182).

„па“ дробились на шаги и фигуры, придававшія танцамъ извѣстный колоритъ и вмѣстѣ съ тѣмъ и красивую плавность.

Послѣ общаго тура кавалеръ и дама продѣлывали свои „па“ отдѣльно.

Первоначально гальярду называли танцемъ „Пяти темповъ“; только впослѣдствіи, когда она вошла въ общій обиходъ, дали ей имя, на долго затѣмъ сохранившееся. Гальярда имѣлъ видъ „капризнаго“ танца, совершенно свободнаго отъ заранѣе установленныхъ правилъ. Туано Арбо не даромъ называетъ этотъ танецъ скромнымъ, гармоничнымъ, но въ тоже время и бурнымъ. (Рис. 181).

Хореграфическая форма гальярды рѣзко отличалась отъ гармонически двигавшейся пары низкихъ танцевъ. Танцовавшіе, мѣрно склоняясь то вправо, то влѣво, плавно покачивались на волнахъ ритма излюбленныхъ плясовыхъ пѣсенъ. Оскаръ Би называетъ этотъ танецъ опьяненіемъ тѣла, чувственнымъ восторгомъ, апогеемъ воспріятія вакхическаго ритма. (Рис. 182).

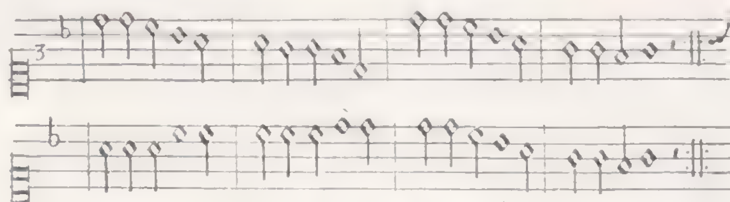
Въ чистомъ, первоначальномъ своемъ видѣ, гальярда почти не исполнялась. Благодаря виртуозности танцоровъ, она то урѣзалась, то снабжалась разными хореграфическими орнаментами и варіантами. Исполнители изощрялись въ ловкости, стараясь разнообразить свои фантастическіе завитки. Вслѣдствіе этого у гальярды было много придаточныхъ названій. Существовали римская, миланская, ліонская и другія.

Т. Арбо былъ на одной свадьбѣ и его поразилъ молодой человѣкъ, который танцовалъ „пять па“ слѣдующимъ образомъ: 1) позитура съ выдвиганіемъ впередъ лѣвой ноги; 2) приподнятіе лѣвой ноги; 3) поворотъ въ полоборота на лѣво и приподниманіе правой ноги; 4) подъемъ правой ноги; 5) и 6) каденція съ большимъ прыжкомъ.

Варіаціи въ этомъ танцѣ были безконечны. Вмѣсто подъема ноги, касались только пола носкомъ или каблукомъ. Передъ подниманіемъ ноги дѣлали шагъ и обратное шарканье ноги. Отставляли ногу; употребляли „трикотированіе“ (Tricotes), то есть быстрая смѣна ударовъ носкомъ и каблукомъ—любимый темпъ Генриха IV.

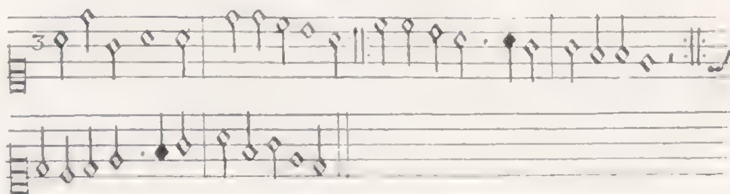
Благодаря измышляемымъ учителями варіантамъ первоначальный

Гальярда. „Traditore my fa morire“.



Изъ книги Т. Арбо.
(Рис. 183).

Гальярда „Antoinette“.



Изъ книги Т. Арбо.
(Рис. 184).

типъ гальярды подвергнулся разнообразнымъ измѣненіямъ, такъ что „каденца" съ прыжкомъ приходилась уже не на шестомъ, а нерѣдко и на двѣнадцатомъ тактѣ.
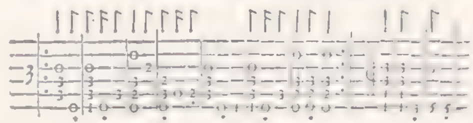
Въ такимъ варіантахъ, танцоръ имѣлъ возможность показать свою виртуозность. Онъ могъ развернуть свое искусство посредствомъ положенія разныхъ па, при помощи скрещиванія и развертыванія ногъ.

Наиболѣе употребительными гальярдами были: „La traditore my fa morire" (Рис. 183): „Antoinette" (Рис. 184), la Milanaise": „Baisons nous la belle" и др.

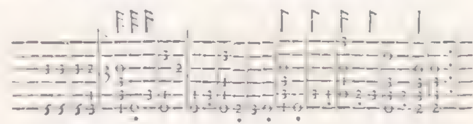
Изъ книги Карозо видно, что въ Италіи былъ еще популяренъ танецъ „La Cascarde"; но это была только переиначенная гальярда съ болѣе быстрыми темпами, пересыпанными мелкими па. (Рис. 185).



Intauolatura di Liuto, con la Musica della Sonata del la Cascarda, Fulgente Stella, fatta in quattro Tempi











(Рис. 185).

Гальярда исполнялась съ шляпой на головѣ. Не смотря на довольно быстрый темпъ гальярды, ее танцовали не снимая шпаги, которую поддерживали лѣвой рукою.

Гальярда считалась танцовальнымъ турниромъ, состязаніемъ танцоровъ, конкурировавшихъ въ ловкости исполненія и въ изобрѣтательности оригинальныхъ „па", примѣняемыхъ ими къ этому танцу. (Рис. 186).



(Рис. 186).

Учителя танцевъ, при своихъ урокахъ, обращали особое вниманіе на гальярду. Кто хорошо исполнялъ этотъ танецъ, тому легко доставалось изученіе и всѣхъ остальныхъ танцевъ того времени.

Къ числу варіантовъ гальярды относится еще танецъ тордіонъ, который отличался отъ гальярды тѣмъ, что его „па" были болѣе гибки. Танецъ этотъ быстро исчезъ съ хореграфическаго горизонта. Онъ не могъ удержаться благодаря „дикости" обязательно судорожныхъ движеній при исполненіи.



ВОЛЬТА.



ВОЛЬТА была одним изъ видовъ провансальской гальярды. Ее исполняли слѣдующимъ образомъ: пара танцоровъ сначала дѣлала пять шаговъ на право, потомъ пять шаговъ на лѣво; затѣмъ, слѣдовалъ взаимный поклонъ, послѣ котораго кавалеръ, державшій даму съ правой стороны, переводилъ ее на лѣвую, крѣпко обхватывалъ за талію и, придерживая планшетку корсета, дѣлалъ прыжокъ съ полуоборотомъ; одновременно прислонялъ даму на свое колѣно, дѣлалъ толчокъ и, приподнявши даму на воздухъ, вертѣлъ ее быстро, дѣлая съ нею полный оборотъ. Послѣ этого, кавалеръ опускалъ даму и снова повторялъ тѣ же самыя движенія. Въ это время, дама старалась помочь своему партнеру; правою рукою она обхватывала шею кавалера, а лѣвою придерживала юбки съ цѣлью, чтобы онѣ при рѣзкихъ поворотахъ не подымались слишкомъ высоко и не обнажали колѣнъ. Впрочемъ, отъ ея воли и отъ ея кокетства зависѣло принимать большія или меньшія предосторожности.

Вольту описываютъ еще другимъ способомъ. Пара вертится съ соблюденіемъ слѣдующихъ темповъ: 1) маленькій прыжокъ на лѣвой ногѣ съ полуоборотомъ, выдвигавшимъ лѣвое плечо; 2) большой шагъ вправо, съ поворотомъ спиною; 3) пауза; 4) окончаніе полнаго оборота съ дамой, планирующей на воздухѣ.

Щепетильные нѣмцы признавали вольту танцемъ недостойнымъ и грѣховнымъ. Хроникеры даютъ объ этомъ перенесенномъ въ Германію иностранномъ танцѣ крайне нелестный отзывъ: „о новой гальярдной вольтѣ, во время которой хватаются за срамныя мѣста, прыгаютъ и кружатся волчкомъ, можно сказать только то, что этотъ бурный танецъ полонъ постыдныхъ, сальныхъ движеній и непристойныхъ жестовъ. Благодаря этому танцу замѣчается масса убійствъ и внѣбрачныхъ рожденій“.

Добродѣтельные нѣмцы очевидно перехватили черезъ край. Ихъ рѣзкій приговоръ не помѣшалъ однако этому танцу получить широкое распространеніе и по всей Германіи.

Французскій король Генрихъ III былъ страстнымъ поклонникомъ вольты. Это объясняется тѣмъ, что король былъ большимъ поклонникомъ дамъ. Прекрасный полъ также любилъ этотъ танецъ; имъ особенно увлекались дамы съ красивыми маленькими ножками. Исполняя вольту, ножки дамъ иногда невольно, а иногда и вольно обрисовывались при рѣзкихъ поворотахъ по воздуху; а это давало возможность блеснуть изяществомъ украшенныхъ золотомъ и кружевами подвязокъ. (Рис. 187).

Для кавалеровъ-наблюдателей вольта представляла особую прелесть. Что же касается кавалеровъ исполнителей, то поощряли тѣхъ изъ нихъ, которые свободно, безъ напряженія вертѣли своихъ дамъ. Тутъ независимо ловкости требовалась и природная физическая сила.



(Рис. 187).

Вольта считалась самымъ излюбленнымъ и „галантнымъ“ танцемъ, который, по словамъ современниковъ, открывалъ зрителямъ „самые неожиданные горизонты“.

Королева Маргарита, жена Генриха IV, очень красиво танцовала вольту. Злые языки увѣряли, что королева любила этотъ танецъ потому, что у нея были прекрасно сложенныя ножки. Особенно отличилась она своимъ изяществомъ на балу, послѣ своей свадьбы. Поэтъ Ронсаръ сложилъ даже по этому поводу стихотвореніе, въ которомъ говоритъ, что „королева не шла, а божественно двигалась, скользя ногами въ тактъ музыкѣ“. О сестрѣ же короля, танцовавшей провансальскую вольту, поэтъ отозвался, что „она приподнималась отъ земли, и прыгала такъ легко, какъ будто летала по залѣ“.

Такимъ образомъ, видно, что хотя кавалеру при исполненіи вольты предстояла пріятная обязанность держать даму въ своихъ объятіяхъ, но это сопряжено было съ не малыми физическими усиліями. Точно также танецъ этотъ считался не легкимъ и для дамы. По окончаніи вольты, танцовавшія пары, благодаря изобилію испарины, вынуждены были иногда мѣнять бѣлье во время бала.

По этому поводу, въ лѣтописяхъ придворной хроники сохранился интересный анекдотъ. На придворномъ балу 14 августа 1572 года, принцъ Кондэ такъ усердно танцовалъ вольту съ своей молодой женой Маріей де Клэвъ, что Екатерина Медичи увела ее въ уборную, для смѣны мокрой рубашки. Нѣсколько времени спустя, Генрихъ III, бывшій еще въ то время герцогомъ Анжуйскимъ, вошелъ въ ту же уборную, съ цѣлью исправить свою прическу и свой туалетъ. Увидавъ на стулѣ бѣлье, не разбирая его, Генрихъ обтеръ имъ свое лицо—это была рубашка Маріи де Клэвъ. Отъ прикосновенія, подобно громовому удару, въ сердцѣ будущаго короля возродилась страсть къ этой женщинѣ. Такимъ образомъ „вольта“ сыграла крупную роль въ жизни легкомысленнаго французскаго короля.

Вольта держалась не особенно долго. Она вскорѣ отжила свой вѣкъ, такъ какъ она не согласовалась съ духомъ и нравами послѣдующихъ поколѣній. Кратковременную жизнь этого танца слѣдуетъ приписать тому, что среди общества находилось не много кавалеровъ, обладавшихъ достаточною силою, чтобы не только поднимать своихъ дамъ, но и вертѣть ихъ на воздухѣ.



Бранль



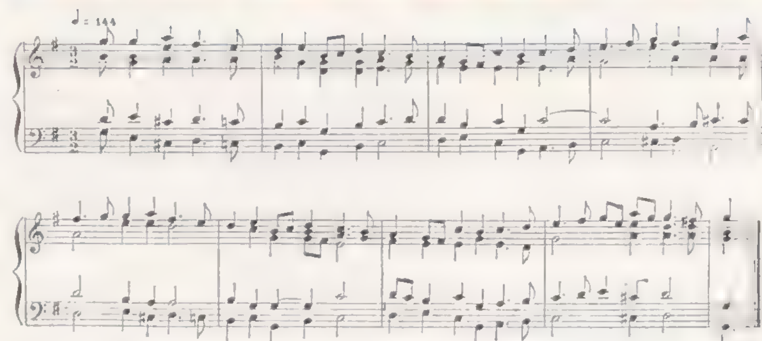


(Н)АЧИНАЯ съ царствованія Генриха III бранли были самыми популярными танцами во Франціи. Въ танцовальныхъ сборникахъ того времени перечислено нѣсколько сотенъ бранлей съ самыми разнообразными названіями. Въ высшемъ обществѣ, начиная съ XV вѣка, первенствовали павана, гальярда, вольта, требовавшія спеціальной подготовки, хореграфическаго воспитанія. Бранль же, практиковавшійся въ народѣ и въ среднихъ слояхъ населенія, имѣлъ преимущество передъ стилизованными салонными танцами въ томъ отношеніи, что онъ по конструкціи своей былъ простъ и скроменъ. Достоинство его заключалось еще въ томъ, что его можно было танцовать одновременно нѣсколькимъ парамъ. Благодаря скромности въ движеніяхъ этого танца, все общество на пирушкахъ и на балахъ, не смотря на возрастъ приглашенныхъ, могло принимать участіе въ этомъ развлеченіи. „Въ бранлѣ была извѣстная коллективная дисциплина“. Поэтому танецъ этотъ пришелся по вкусу во Франціи.

Бранль былъ чисто національнымъ танцемъ во Франціи. Во всѣхъ провинціяхъ, по деревнямъ танцовали бранли: и каждый изъ нихъ поселяне исполняли по своему; отсюда произошло и такое разнообразіе названій. Извѣстны бранль Лотарингскій, Шампанскій, Пикардійскій, Бургундскій и другіе; каждый изъ нихъ былъ своеобразенъ и типиченъ, сохранивши за собою характеръ данной мѣстности. Въ Бретани бранль назывался пассепье (passe pied); въ Овернѣ буррэ (bourrée); въ Провансѣ—онъ преобразился въ гавоттъ. Въ однихъ мѣстахъ бранль былъ легокъ и веселъ; въ другихъ—тяжеловѣсенъ; благодаря любви къ переряживанію, у французовъ бранль нерѣдко пріобрѣталъ характеръ, который приближался уже къ сценическому танцу. Отсюда явились бранли: воинственный, съ факеломъ, прачекъ, „горчицы“, „лошадиный“ и проч.

По мнѣнію каноника Туано Арбо, фотографически списавшаго танцы XVI вѣка, бранль былъ основною формою для всѣхъ вообще танцевъ. „Па“ бранля состояло въ томъ, что лѣвая нога выдвигалась сбоку на нѣкоторое разстояніе отъ правой, затѣмъ снова придвигалась къ правой ногѣ. Это называлось *простымъ*; дважды повторенное называлось—*двойнымъ*. Затѣмъ слѣдовали разные варіанты. Изъ нихъ общеупотребительнымъ и самымъ распространеннымъ былъ бранль, который названъ у Т. Арбо *весе-*





(Рис. 188).

лымъ, потому что при его исполненіи, по словамъ каноника, „одна нога всегда находилась на воздухѣ“. Ноги съ небольшой паузой поперемѣнно поднимались въ воздухѣ. Этотъ темпъ часто примѣняли и въ хореграфическихъ „интермедіяхъ“. (Рис. 188).



(Рис. 189).

У Туано Арбо перечисленъ и приведенъ въ систему длинный рядъ бранлей. Въ его книгѣ подробно описаны бранли: простой, для пожилыхъ людей, двойной, веселый, бургундскій и другіе. Описанъ еще бранль „Монтирендель“ отъ имени его изобрѣтателя. Онъ отличался отъ своихъ сородичей тѣмъ, что при его исполненіи придавалось особое значеніе движеніямъ плечъ, рукъ, причемъ весь корпусъ какъ будто содрогался. Танцоръ обѣими ногами дѣлалъ прыжокъ влѣво; опустившись на одну лѣвую ногу, онъ снова прыгалъ и затѣмъ къ опущенной лѣвой ногѣ придвигалъ правую ногу. Эти движенія всего корпуса при перестановкѣ ногъ, по словамъ Т. Арбо, были вполнѣ „пригодны, чтобы производить ихъ зимою въ морозы, чтобы согрѣться“.

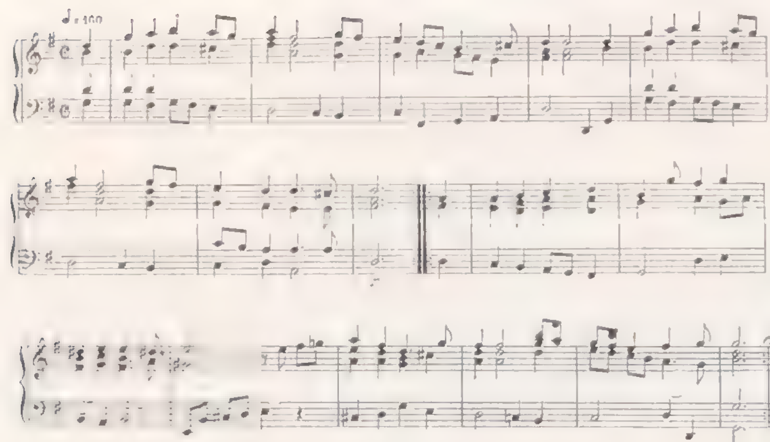
У каждаго бранля была своя мелодія и свое названіе, въ зависимости или отъ мѣстности или отъ варіацій съ аксессуарами. Такъ напримѣръ, бранль „прачекъ“ былъ мимическимъ хороводомъ съ хлопаніемъ въ ладони, въ подражаніе прачкамъ, стирающимъ бѣлье. У бранля „военнаго“ темпъ постепенно ускорялся и оканчивался прыжками.

Въ бранли входили также пристукиваніе и притоптываніе каблуками и носками. Былъ еще бранль, гдѣ кавалеръ приглашалъ даму къ танцу, подавая ей зажженную свѣчу; протанцовавши съ нимъ, дама, въ свою очередь, вручала „свѣточъ“ тому кавалеру, съ которымъ она желала танцовать; такимъ образомъ „свѣточъ“ переходилъ изъ рукъ въ руки почти всѣхъ присутствовавшихъ. (Рис. 189 и 190).



(Рис. 190).

Бранли танцовали также и при дворѣ; особеннымъ расположеніемъ пользовался тамъ бранль съ „свѣточемъ“. Его превосходно исполняла граціозная Маргарита Валуа, вмѣстѣ съ герцогомъ Алансонскимъ. Вообще всѣ бранли легко приспособлялись народомъ къ характеру каждой данной мѣстности. Танецъ былъ гибокъ, благодаря этому качеству его легко видоизмѣняли. Частыя же замѣны одного темпа другимъ, а также и разнообразіе „па“ привело къ тому, что само названіе бранля окончательно исчезло. Бранль былъ вытѣсненъ другими танцовальными формами, создавшими наро-



Буррэ.
(Рис. 191).

дившіеся національные танцы съ другими наименованіями, получившими въ народѣ право гражданства.

Вообще фигуръ въ бранляхъ было очень много; изъ нихъ многія заимствованы для современнаго котильона.

Буррэ—(La bourrée) былъ чисто народнымъ танцемъ. Имѣются свѣдѣнія, что „bourrée d'Auvergne" танцовали на улицахъ Парижа уже въ концѣ XVI вѣка. При Екатеринѣ Медичи его перенесли и въ придворное общество (Рис. 191). Пара танцовавшихъ становилась другъ противъ друга и изощрялась въ изящныхъ позахъ и тѣлодвиженіяхъ. Несомнѣнно, что и буррэ былъ варіантомъ гальярды. Ее охотно танцовали въ царствованіе Людовика XIII. Затѣмъ онъ постепенно исчезъ изъ придворнаго обихода, потому что танецъ этотъ по характеру своему показался не достаточно изящнымъ. Дѣйствительно, онъ былъ чрезвычайно простъ, сохранивши чисто народный характеръ. Это былъ рядъ прыжковъ съ одной ноги на другую, при чемъ на третьемъ темпѣ ударяли по землѣ и проч. Названіе темпа „bourrée" сохранилось однако и до настоящаго времени, какъ вводный въ разные другіе танцы. (Рис. 192).



Буррэ.
Съ гравюры. Изъ кол. С. Н. Х.
(Рис. 192).

Упоминаемъ еще о танцѣ Бокана (La Bocane), потому что о немъ говорится въ Оркесографіи Туано Арбо. „Боканѣ" было дано названіе по имени его автора Жака Кордье, извѣстнаго подъ именемъ Бокана, танцмейстера, состоявшаго при Аннѣ Австрійской. Что это былъ за танецъ, осталось неизвѣстнымъ. Предполагаютъ, что онъ принадлежалъ къ числу „низкихъ" танцевъ, съ медленными въ три темпа движеніями.

Въ этотъ же періодъ времени танцовали еще *пассепье, гавоттъ, чакону, сарабанду* и нѣкоторые другіе. Хотя они исполнялись въ XVI и въ началѣ XVII вѣка, хотя описаніе ихъ и встрѣчается уже у Туано Арбо, но полное свое развитіе всѣ эти танцовальныя формы получили только въ позднѣйшее время. Нѣкоторые изъ этихъ танцевъ особенно ярко обрисовались въ блестящій вѣкъ Людовика XIV; потому болѣе подробное описаніе ихъ мы относимъ къ царствованію этого французскаго монарха, при которомъ на развитіе хореграфіи было обращено особенное вниманіе.





ВѢКЪ ЛЮДОВИКА XIV

1643 – 1715

Основаніе Академіи Танцевъ

1661.

*Пѣніе - это рѣчь
музыки.
Танцы - это жестъ
пѣнія.*



XVIII.

ВѢКЪ ЛЮДОВИКА XIV.

I.

Блескъ танцевъ при Людовикѣ XIV. Покровительство изящнымъ искусствамъ.— Мазарини и балеты. Бонсерадъ.—Людовикъ XIV—танцовщикъ.—Его дебюты. Составъ придворной труппы.—Пьесы Мольера съ хореграфическими дивертиссементами.—Два періода.—Списокъ балетовъ перваго періода.



НАСТУПИЛЪ продолжительный и вмѣстѣ съ тѣмъ блестящій вѣкъ Людовика XIV. При этомъ королѣ положено было начало эмансипаціи хореграфіи, старавшейся стряхнуть съ себя старыя формы и освободиться отъ вліянія придворныхъ сферъ, гдѣ искусство, подъ давленіемъ требованій чопорнаго общества, не могло двигаться.

Танцы, до того времени смѣшанные съ пѣніемъ и діалогами, въ качествѣ мало осмысленныхъ интермедій, начали выдѣляться въ самостоятельныя группы въ дѣйствіи, и при ихъ посредствѣ образовалось то нѣмое искусство, которое впослѣдствіи развилось въ форму отдѣльнаго балетнаго представленія.

Это случилось, конечно, не сразу. Въ началѣ царствованія Людовика XIV, хореграфическіе спектакли были исключительно достояніемъ двора. Ни одно изъ постоянно смѣнявшихся придворныхъ празднествъ не обходилось безъ представленій, неразрывно связанныхъ съ танцами, которые сочинялись присяжными художниками танцовальнаго искусства.

Одаренный природою благородною фигурою и изящными манерами, прозванный королемъ-Солнце, Людовикъ XIV страстно любилъ танцы и подъ руководствомъ танцмейстера Бошана ежедневно упражнялся въ изученіи этого искусства.

За королемъ, конечно, слѣдовала и придворная знать. Герцоги, графы и маркизы другъ передъ другомъ изощрялись въ наиболѣе красивыхъ танцахъ того времени. При выборѣ танцевъ, руководствовались вкусомъ короля, излюбленными танцами котораго были куранта, минуэтъ и пасъ-пье. (Рис. 193). Для ихъ исполненія требовались строгій, изящный стиль, особенная грація и галантность, ярко выражавшіеся въ присѣданіи дамъ и отвѣшиваніи поклоновъ.

Вполнѣ естественно, что благодаря вліянію короля танцы пріобрѣли особенный блескъ въ его царствованіе. За дворомъ шла и буржуазія, танцовавшая съ не меньшимъ увлеченіемъ и искусствомъ. Для среднихъ слоевъ Парижа мода на разнообразныя формы менуэта, куранты и другіе танцы устанавливалась свыше.

Ранній возрастъ короля предвѣщалъ уже яркую зарю восходившихъ изящныхъ искусствъ. Изыскивая разные способы для развлеченія молодого короля, первый его министръ кардиналъ Мазарини много способствовалъ развитію вкуса юнаго монарха. При кардиналѣ всѣ придворныя празднества стали носить совершенно другой характеръ, чѣмъ при Ришелье. Въ каждомъ изъ устраиваемыхъ развлеченій видно было желаніе блеснуть красотою и изяществомъ; въ нихъ не было прежняго чванства и натянутаго тщеславія и всѣ они отличались осмысленностью и изысканностью исполненія.

Чтобы потѣшить несовершеннолѣтняго Людовика, Мазарини въ 1645 году пригласилъ изъ Италіи труппу артистовъ и музыкантовъ, которые въ присутствіи короля сыграли лирическую комедію „Tinta Pazza“ въ трехъ дѣйствіяхъ, при чемъ каждое изъ нихъ оканчивалось хореграфическимъ дивертиссементомъ. Тою же труппою черезъ годъ былъ исполненъ „Орфей“, соч. Царлино. Піеса эта, интересная по содержанію и по постановкѣ, очень понравилась и послужила типомъ для будущихъ придворныхъ постановокъ. Мѣсто италіанцевъ по праву заняли французы, которые въ свою очередь неустанно заботились о разнообразіи придворныхъ развлеченій.



Людовикъ XIV.
(Рис. 193).

За это время много непріятностей пережилъ неутомимый кардиналъ. Благодаря протекціи, оказываемой италіанцамъ, на него сыпался рядъ грязныхъ памфлетовъ и сатирическихъ произведеній въ прозѣ и стихахъ. Напечатаны были три сатиры, названныя „Мазаринадами“. Дѣйствующими въ нихъ лицами были нелюбимыя въ придворномъ кругу племянницы кардинала; авторъ изобразилъ ихъ развратными дѣвками, плясавшими на канатѣ. Самъ же Мазарини выведенъ былъ шарлатаномъ, торгующимъ разными цѣлебными бальзамами. Грязныя сатиры эти были названы „балетами“.

Не смотря, однако, на паутину „балетныхъ“ интригъ, Мазарини продолжалъ развивать въ монархѣ любовь къ искусству и поэту Бонсераду было поручено завѣдываніе всѣми придворными развлеченіями. Выборъ оказался удачнымъ. Очень долго при дворѣ продержался Бонсерадъ, въ качествѣ присяжнаго поэта. Благодаря гибкости ума и богатству фантазіи Бонсерада, всѣ сочиняемыя имъ балетныя программы сдѣлались болѣе содержательными и осмысленными. Сюжеты не были такъ растянуты, какъ прежнія перегруженныя подробностями программы при Ришелье. Они представляли собою рядъ сценъ, которыя авторъ старался связать общею идеею. Однако, не смотря на это, въ его балетахъ, по прежнему, было еще слишкомъ мало дѣйствія.

Бонсерадъ также не избѣгнулъ придворныхъ интригъ. Занять его мѣсто было много желающихъ; но кардиналъ покровительствовалъ поэту и въ его произведеніяхъ участвовалъ молодой король. Тринадцати лѣтъ отъ роду, въ 1651 году, Людовикъ XIV въ первый разъ танцовалъ въ балетѣ, сочиненномъ Бонсерадомъ „Маскарадъ Кассандры“, поставленномъ во дворцѣ Мазарини. Это произведеніе было раздѣлено на четырнадцать „entrées“, въ которыхъ король исполнилъ видную роль съ танцами.

Вторымъ балетомъ, въ которомъ участвовалъ король, былъ „королевскій“ балетъ „Ночь“, исполненный въ 1653 году. Это сочиненіе Бонсерада состояло изъ четырехъ дѣйствій. Первое—заходъ солнца; второе—вечеръ до полуночи; третье—отъ полуночи и до трехъ часовъ утра и четвертое—до восхода солнца. Въ этомъ балетѣ исполняли танцы, какъ будто цѣликомъ взятые изъ народныхъ бранлей. (Рис. 194).

Затѣмъ, каждый годъ ставились для короля не только по одному, но иногда по два балета. Въ теченіи двадцати лѣтъ, король вмѣстѣ съ своими придворными не сходилъ съ подмостокъ въ разныхъ королевскихъ дворцахъ, посвящая искусству часы своего досуга.

Король танцовалъ въ 26 хореграфическихъ произведеніяхъ. Подъ словомъ „балетъ" подразумѣвалось, однако, какъ и при предшественникахъ Людовика XIV, не исключительно хореграфическое зрѣлище, а представленіе съ діалогами и пѣніемъ. Танцы продолжали оставаться только вводными интермедіями, но когда ставились комедіи-балеты и трагедіи-балеты, то въ нихъ введено было новшество: хореграфической части отводилось самостоятельное мѣсто въ антрактахъ между дѣйствіями.

Людовикъ не былъ разборчивъ въ выборѣ ролей. Преимущественно любилъ онъ изображать боговъ Олимпа. Въ балетѣ же „Тріумфъ Бахуса" игралъ даже роль пьянаго воришки. Особенно любилъ Людовикъ красоваться въ балетахъ съ участіемъ тѣхъ дамъ, за которыми онъ ухаживалъ. Такъ, въ балетѣ „Переодѣтые Амуры" король танцовалъ съ своею фавориткою г-жею Лавальеръ, которой по желанію Людовика была поручена главная роль, прекрасно исполненная ею, въ присутствіи самаго избраннаго общества.

Въ качествѣ „оффиціальнаго" танцовщика, король танцовалъ въ послѣдній разъ въ балетѣ „Флора" 13 февраля 1669 года. Отъ своей страсти танцовать публично Людовикъ, какъ разсказываютъ, избавился будто бы благодаря намеку, сдѣланному въ пьесѣ Расина „Британикъ", гдѣ въ монологѣ по адресу Нерона, этотъ римскій императоръ обличался въ увлеченіи выступать всенародно въ качествѣ гистріона-актера.



Король—Солнце, какъ танцовщикъ, въ балетѣ „Ночь".

(Рис. 194).

Развитіе хореграфіи въ эпоху царствованія Людовика XIV дѣлилось на два довольно рѣзко разграниченныхъ періода: къ первому относится время, когда въ балетахъ принималъ участіе король. Это было владычество поэта Бенсерада. Время это было полнымъ расцвѣтомъ придворнаго балета, со всѣми его качествами и недостатками. Второй періодъ составилъ новую эру въ исторіи хореграфіи. Во главѣ искусства стали крупныя силы Люлли, Кино, Бопрэ и другіе.

При помощи вновь учрежденной Академіи танцевъ искусство изъ придворной залы было перенесено на публичную сцену. Тутъ, благодаря конкурренціи артистовъ между собою, выработалась хореграфическая гамма съ безчисленнымъ количествомъ варіацій. Танцовальное искусство быстро двинулось впередъ, какъ въ смыслѣ техники, такъ и въ порядкѣ осмысленности танцевъ.

Въ первомъ періодѣ, чисто придворномъ, большинство балетныхъ программъ было составлено Бенсерадомъ, фантазія котораго казалась не исчерпаемою. Бывшій въ то время въ большомъ почетѣ поэтъ отличался умѣніемъ располагать сцены и придавать всѣмъ дѣйствующимъ особый колоритъ утонченности, граціи и изящества. Король-Солнце цѣнилъ эти качества и часто совѣтовался съ придворнымъ поэтомъ, поставщикомъ балетовъ, при чемъ охотно принималъ участіе почти во всѣхъ поставленныхъ имъ балетахъ.

Будучи долгое время почти единовластнымъ распорядителемъ придворныхъ развлеченій, Бенсерадъ все таки не могъ дать толчка развитію хореграфіи. Формы ея оставались почти неизмѣнными. Танцовальное искусство оставалось по прежнему въ предѣлахъ избитыхъ, не связныхъ дивертиссементовъ съ массою аллегорическихъ фигуръ.

Между тѣмъ, пользуясь своимъ выгоднымъ при дворѣ положеніемъ, Бенсерадъ могъ сдѣлать очень многое для искусства, потому что самъ король придавалъ большое значеніе балету. Это можно заключить изъ его постоянныхъ заботъ о ходѣ репетицій при постановкѣ балетовъ. Людовикъ XIV даже лично занимался организаціей своего придворнаго балетнаго персонала. Въ 1664 году королемъ былъ составленъ слѣдующій списокъ балетныхъ артистовъ, для спектаклей въ Фонтенбло:



Король.	Марк. Жаплисъ.
Братъ короля.	Графъ Людъ.
Герц. Гизъ.	Королева.
Гр. Арманьякъ.	Гр. Суассонъ.
Гер. Сюлли.	Г-жа Немуръ.
Герц. С. Этьенъ.	Герцог. Сюлли.
Марк. Вилленье.	Герцог. де Креки.
Гр. Гоноръ.	Герц. де Льюинь.
Марк. Виллеруа.	Марк. Вилленье.
Мар. Раэсанъ.	Марк. Вибрей.
Марк. Санкуръ.	Г-жа Монтеспанъ.

Поименованныя знатныя лица прибѣгали не рѣдко къ интригамъ, чтобы попасть въ королевскій списокъ и имѣть честь танцовать совмѣстно съ королемъ.

Сюжеты для смѣшанныхъ піесъ перваго періода поставлялись почти исключительно однимъ Бонсерадомъ, торжествовавшимъ надъ соперниками, встрѣчавшимися на пути его придворной карьеры. Вдохновеніе этого артиста однако не шло дальше миѳологіи и одухотворенія разныхъ аллегорическихъ фигуръ. Такая балетная форма нравилась тогдашнему обществу и самъ король поощрялъ такое направленіе.

Тутъ танцамъ отведено было много мѣста и этимъ прекрасно пользовался учитель короля, танцмейстеръ Бошанъ, которому при постановкѣ такъ называемыхъ „балетовъ" поручена была хореграфическая часть.

Только къ концу перваго періода царствованія Людовика XIV началъ совершаться видимый переломъ какъ въ выборѣ сюжетовъ, такъ и въ способѣ примѣненія къ нимъ хореграфическаго искусства. Появились крупные писатели. Сначала завоевалъ себѣ симпатіи Мольеръ, который въ это время начиналъ свою карьеру, въ качествѣ драматурга и актера. Перу этого писателя принадлежатъ стихи къ балету „Насильный бракъ", въ которомъ въ 1664 году принималъ участіе король. Затѣмъ поставлена комедія-балетъ „Мѣщанинъ во дворянствѣ". Представленіе этой интересной піесы Мольера съ хореграфическими интермедіями состоялось въ 1670 году. Въ число танцевъ, сюда входилъ и менуэтъ съ музыкой начинавшаго композитора Люлли.

Къ 1671 году относится постановка „балета изъ балетовъ", исполненнаго въ Сенъ-Жерменѣ. Оригинальность этого произведенія состояла въ томъ, что Людовикъ поручилъ Мольеру составить такое произведеніе, въ которомъ были бы связаны общимъ дѣйствіемъ разнообразные, уже извѣстные музыкальные любимые номера и танцы. Мольеръ прекрасно составилъ этотъ „винигретъ", въ которомъ, между прочимъ, была поставлена „Пастораль" съ участіемъ одной нимфы, двухъ аркадскихъ пастушковъ и двухъ ихъ подругъ и наконецъ „турка", роль котораго исполнилъ самъ авторъ Мольеръ.

Затѣмъ, уже въ самомъ концѣ этого періода, появились предвѣстники совершившейся рѣзкой перемѣны въ направленіи искусства. Бонсерадъ былъ забытъ и на придворномъ театральномъ горизонтѣ выплывали новыя силы съ другими задачами. Сначала мимолетнымъ и почти безслѣднымъ метеоромъ пролетѣли балеты соч. Перрена съ музыкой Кампра (пастораль „Помона") и наконецъ наступилъ второй періодъ, блистательно начатый высокодаровитыми Люлли и Кино.

Изъ прилагаемаго списка балетовъ, поставленныхъ въ первый періодъ, видно, что сюжеты были преимущественно миѳологическіе и такъ называемые „поэтическіе", перепутанные съ крайне разнообразными аллегоріями. Только къ концу этого періода сдѣлалась излюбленною форма „Пасторалей", съ неизмѣнными аркадскими пастушками. Тутъ исполнителямъ представлялось широкое поле, на которомъ можно было блеснуть изяществомъ художественно поставленныхъ придворныхъ стильныхъ танцевъ, не выходившихъ изъ рамокъ тѣхъ благородныхъ движеній и жестовъ, которые гармонировали съ обстановкою блестящаго вѣка Короля-Солнца.

ПЕРВЫЙ ПЕРІОДЪ.

СПИСОКЪ

БАЛЕТОВЪ, ПОСТАВЛЕННЫХЪ ВЪ ПЕРВЫЙ ПЕРІОДЪ ЦАРСТВОВАНІЯ ЛЮДОВИКА XIV, СО ВРЕМЕНИ ЕГО МАЛОЛѢТСТВА ДО ОСНОВАНІЯ АКАДЕМІИ 1645—1671 г.

1645.—„FINTA PAZZA“. Мелодрама; танцы, соч. Бальби и постановка Торелли.

1647.—„***Орфей***“, траги-комедія, въ 3 д. Музыка приписывается итальянцу Луиджи Росси, „musico di camera“, племяннику Папы Урбана VIII. Танцы соч. Бальби.

Въ первый разъ примѣнены новыя машинныя приспособленія, итальянскаго изобрѣтенія.

1648. „***Безпорядокъ страстей***“, въ 3-хъ частяхъ. Текстъ соч. Берто.

„***Кассандра***“, съ 15 „entrées“. Текстъ Бансерада.

Балетъ, въ которомъ Людовикъ XIV въ первый разъ танцовалъ публично. По словамъ современниковъ, балетъ этотъ не отличался ни „рисункомъ“, ни содержаніемъ, ни музыкой.

„***Праздникъ Вакха***“, съ 30-ью „entrées“.

Исполненъ во дворцѣ кардинала Мазарини, съ участіемъ короля.

1653.—„***Ночь***“, въ 4-хъ частяхъ. Текстъ Бансерада. *(Танцовалъ король).*

1654.—Балетъ „***Пословицъ***“, соч. Бансерада, съ 11 „entrées“. *(Участвовалъ король).*

Балетъ „***Времени***“, соч. Бансерада. *(Участвовалъ король).*

— „***Свадьба Пелея и Ѳетиды***“, соч. Бансерада. *(Танцовалъ король).*

1655. Балетъ „***Удовольствій***“, въ 2-хъ частяхъ, соч. Бансерада, съ участіемъ короля.

Въ первой части—деревенскія развлеченія; во второй—городскія.

— Большой балетъ „***Желанныхъ***“, соч. Бансерада.

По приказу короля, поставленъ въ Компіенѣ, по случаю свадьбы г-жи Мартинацци съ сыномъ герцога Моденскаго.

Балетъ „***Фортуны***“, съ 10-ью „entrées“.

1656.—„***Психея или могущество любви***“, въ 2-хъ частяхъ, соч. Бансерада. Исполненъ въ Луврѣ, съ участіемъ короля.

— „La galanterie du temps“,—маскарадъ въ 2-хъ частяхъ.

Кардиналъ Мазарини, желая достойнымъ образомъ чествовать короля, королеву и весь дворъ, приказалъ поставить этотъ „маскарадъ“, въ которомъ впервые перестали пѣть на итальянскомъ языкѣ. Танцы, имѣвшіе большой успѣхъ, поставлены французскимъ танцмейстеромъ Бошаномъ.

1657.—„***Больной Амуръ***“, балетъ короля съ 10 entrées, соч. Бансерада.

Программа этого балета была очень сложна и достаточно запутана. Въ прологѣ, два великихъ медика „Время“ и „Неудовольствіе“ послѣ консультаціи съ „Разсудкомъ“ рѣшаютъ исцѣлить заболѣвшаго Амура посредствомъ разныхъ развлеченій, представленныхъ въ числѣ десяти entrées. Тутъ появляются и астрологи, тщетно старающіеся поймать „Счастіе“; за тѣмъ слѣдуютъ искатели богатства въ лицѣ „блуждающихъ огней“, побиваемыхъ четырьмя демонами. Появляются алхимики, индѣйцы, влюбленные, цыгане. Весь этотъ винегретъ кончался деревенскимъ праздникомъ, во время котораго Амуръ получалъ полное исцѣленіе.

— „***Прерванныя удовольствія***“, маскарадъ въ 2-хъ частяхъ, соч. герцога Гиза.

Исполненъ въ Луврѣ, въ присутствіи короля.

1658. „***Алкидіанъ***“, въ 3-хъ част. Соч. Бансерада. *(Танцовалъ король).*

— „***Ліонскій алтарь***“, посвященный „августѣйшему“ Людовику, по случаю вступленія короля въ Ліонъ.

1659.—Балетъ „***Насмѣшекъ***“. Текстъ Бансерада. *(Танцовалъ король).*

Первая французская музыкаль-

ная комедія (comédie en musique) въ 5 д. слова Перрена; музыка Камбера.

Это былъ совершенно новый родъ хореграфическаго представленія. Оно было исполнено въ Иссп, въ одномъ частномъ помѣстьѣ. Слухъ объ этой комедіи дошелъ до короля и по его желанію она была представлена въ Венсенѣ.

1660.—„Ксерксъ“, музыкальная комедія въ 5 д. соч. Кавалли, съ шестью хореграфическими entrées.

Представлена въ большой Луврской галлереѣ.

1661.—„Нетерпѣніе“ съ прологомъ и эпилогомъ, написанными по итальянски. Текстъ Бансерада. *(Танцовалъ король).*

„Времена года“, соч. Бансерада.

Поставленъ въ Фонтенбло съ участіемъ короля.

1662.—„Влюбленный Геркулесъ“, трагедія въ 5 д.

По случаю бракосочетанія „Ихъ Христіаннѣйшихъ Величествъ“, поставлена въ новой залѣ Тюллерійскаго дворца.

1663.—Балетъ *„Искусство“*, соч. Бансерада.

Въ балетѣ, съ участіемъ короля, были семь хореграфическихъ выходовъ: земледѣліе, мореплаваніе, ювелирное искусство, живопись, охота, хирургія, война.

„Деревенская свадьба“—комическій маскарадъ съ 13 entrées, соч. Бансерада.

Исполненъ королемъ въ Венсенскомъ дворцѣ.

1664. „Насильный бракъ“. Стихи Мольера. *(Танцовалъ король).*

„Ряженые Амуры“, балетъ Бансерада, съ участіемъ короля.

1665.—„Рожденіе Венеры“. Слова Бансерада. Участвовалъ король.

Балетъ *„Пословицъ“*, съ 19 entrées.

1666. „Тріумфъ Вакха“ въ Индіи“; въ присутствіи короля, исполненъ въ отелѣ Крека.

— *„Балетъ музъ“*, исполненъ въ Сенъ-Жерменѣ, съ участіемъ короля.

Послѣ 3-го выхода — исполнена комическая пастораль, со словами Мольера.

Послѣ 14-го выхода — представленъ „Сицилiецъ или Амуръ-живописецъ“, комедія Мольера.



1668.—„Карнавалъ“ соч. Бансерада, съ участіемъ короля.

Этотъ карнавалъ начинался разсказомъ „Карнавала“. Затѣмъ, слѣдовали хореграфическіе дивертиссементы: „удовольствія“, игроки, обжоры, учители танцевъ, смѣшныя маски, серьезныя маски, и танецъ „Карнавалъ“.

1669.—„Флора“, съ 15 entrées; соч. Бансерада; участвовалъ король.

„LA PRINCESSE d'ELIDE“, героическая комедія, съ музыкой и танцами. Слова Мольера, музыка Люлли.

„Дивертисментъ“ въ Шамборѣ, во время котораго была исполнена комедія Мольера съ танцами „Пурсоньякъ“.

1670. „Мѣщанинъ во дворянствѣ“, комедія-балетъ соч. Мольера и Корнеля, музыка Люлли.

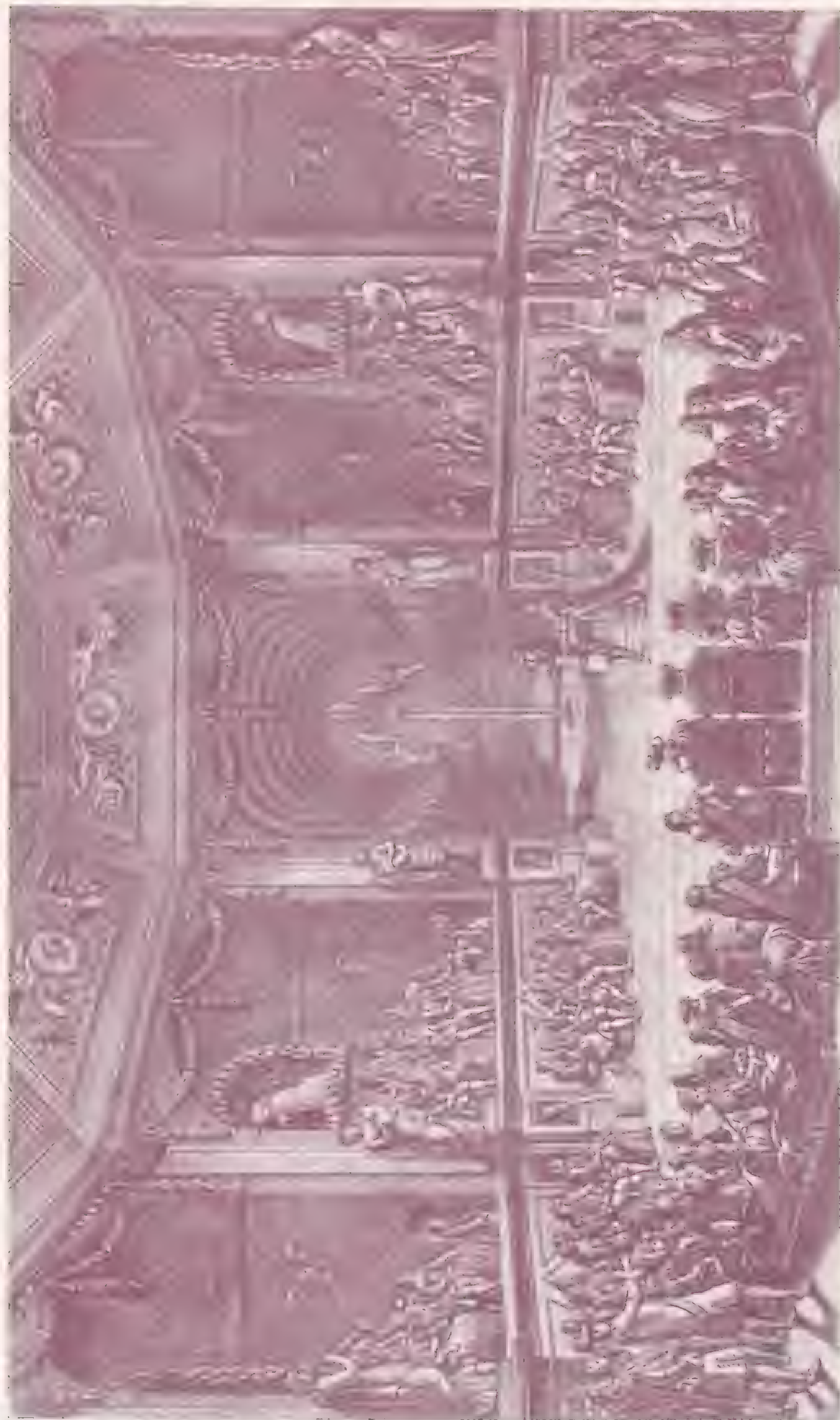
1671.—„Психея“, траги-комедія, музыка Люлли; слова Мольера, Корнеля и Кино.

„Психея“ обязана своимъ названіемъ случайному обстоятельству. Людовикъ XIV, зная что въ придворномъ складѣ сохранялась чудесная декорація „ада“, попросилъ Расина, Кино и Мольера сочинить пьесу, въ которой одно дѣйствіе происходило бы въ аду. Расинъ предложилъ написать „Орфея“, Кино „Похищеніе Прозерпины“, а Мольеръ въ сотрудничествѣ съ Корнелемъ „Психею“. Король остановился на послѣдней.

„Психея“ въ первый разъ была поставлена въ Тюлерійскомъ дворцѣ въ январѣ 1671 года и затѣмъ лѣтомъ того же года была исполнена въ королевской Академіи, въ Палерояльскомъ театрѣ. Пьеса эта выдержала 38 рядовыхъ спектаклей и съ такимъ же успѣхомъ была возобновлена въ слѣдующемъ году.

Въ 1671 году, съ разрѣшенія короля, послѣдовало открытіе Академіи музыки и съ этого времени большинство спектаклей, устраиваемыхъ при дворѣ, начинаютъ переноситься и на публичную сцену.

Одновременно съ постановкою различныхъ зрѣлищъ, балы съ танцами не прекращались при дворѣ. На нихъ танцовали придворные, соперничая другъ передъ другомъ, не только въ изяществѣ манеръ, но и въ развивавшейся хореграфической техникѣ. (Рис. 195).



Балъ въ маленькомъ дворцѣ Версаля. Съ грав. Изъ кол. С. Н. Х.

(Рис. 195).



2.

Мазарини.—Покровительство итальянцамъ.—Балеты въ молодости Людовика XIV.—Finta Pazza.—Орфей.—Постепенный упадокъ итальянскаго вліянія.—Хореграфія въ пьесахъ Мольера.—Мѣщанинъ во дворянствѣ.—Психея и др.—Знаменитые годы при Людовикѣ XIV.

ПЕРВЫМЪ балетомъ, какъ мы уже говорили, считается поставленный при Екатеринѣ Медичи „Комическій балетъ королевы“ „Цирцея“. Сочиняя этотъ балетъ, итальянецъ Бальтазарини взялъ за образецъ античную драму съ пѣніемъ и танцами. Ему хотѣлось призвать къ жизни тотъ родъ театральнаго зрѣлища, который послѣ нашествія варваровъ окончательно былъ забытъ. Самъ Бальтазарини, въ предисловіи къ программѣ, заявилъ, что своимъ новымъ произведеніемъ онъ хочетъ удовлетворить сразу и зрѣніе и ухо, а также поддержать интересъ къ развитію „дѣйствія“. Этими немногими словами была выражена вся эстетика изобрѣтеннаго новаго представленія. Подъ словомъ „Комическій балетъ“, подразумѣвалась „комедія—балетъ“, т. е. балетъ съ драматическимъ дѣйствіемъ, а не балетъ съ комическимъ, смѣшнымъ оттѣнкомъ, какъ предполагали многіе.



Послѣ „Цирцеи“, въ продолженіи царствованія Генриха IV, придворныя зрѣлища подъ названіемъ балетовъ, продолжали совершенствоваться, не покидая однако намѣченнаго имъ направленія, при чемъ неизмѣнно сказывалось итальянское вліяніе.

Въ послѣдніе годы царствованія Людовика XIII, установившаяся классическая форма „Цирцеи“ приходила въ полный упадокъ. Балеты дѣлались все менѣе и менѣе содержательными. Всѣ „entrées“ балетныя, по заранѣе опредѣленному шаблону, повторялись въ каждомъ новомъ балетѣ. Это не могло долго оставаться незамѣченнымъ и въ годы юношества Людовика XIV, кардиналъ Мазарини обратилъ особое вниманіе на тогдашнія придворныя зрѣлища. Кардиналъ приступилъ къ серьознымъ реформамъ; покровительствуя итальянцамъ, онъ далъ большой толчекъ искусству, содѣйствуя введенію во Францію „музыкальной комедіи“, на итальянскій образецъ. Это было началомъ итальянскаго періода,

длившагося въ продолженіи всей молодости Людовика. Кардиналъ началъ выписывать изъ Италіи пѣвцовъ и пѣвицъ, благодаря которымъ королева Анна Австрійская страстно полюбила музыку. Итальянцы сдѣлались полными хозяевами положенія. Послѣ цѣлаго ряда интригъ, въ которыхъ особенное участіе принималъ приглашенный изъ Италіи знаменитый декораторъ Торрелли, рѣшено было показать парижанамъ итальянскую оперу балетъ въ полномъ ея блескѣ. Для этой цѣли, какъ мы уже говорили, въ обширной залѣ „Petit Bourbon" была поставлена исполненная итальянцами лирическая комедія „La Finta Pazza", піеса, которая уже была исполнена въ 1641 году при открытіи „Новѣйшаго театра" въ Венеціи. Такъ какъ „Finta Pazza" должна была исполняться въ присутствіи несовершеннолѣтняго Людовика XIV, то приспособляясь ко вкусу молодого короля, піесу украсили цѣлымъ рядомъ балетовъ и интермедій, въ которыхъ участвовали медвѣди и обезьяны; особенное вниманіе было обращено на балетъ страусовъ, посредствомъ особаго механизма вытягивавшихъ шеи, чтобы пить воду у фонтана. Піеса же заканчивалась балетомъ индѣйцевъ, заставлявшихъ летать живыхъ попугаевъ. Всѣ эти вводныя сцены придумывались исключительно для развлеченія молодого Людовика.

Послѣ „Finta Pazza" былъ поставленъ итальянцами „Орфей". Эту піесу можно скорѣе назвать настоящею оперою, потому что „балеты" играли въ ней чисто декоративную роль и въ нихъ танцовали профессіональные артисты съ очень не высокимъ хореграфическимъ образованіемъ.

Въ „Орфеѣ" итальянскимъ балетмейстеромъ Бальби было поставлено восемь разнохарактерныхъ балетовъ, исполненныхъ 12 лучшими парижскими танцовщиками. „Орфей" имѣлъ колоссальный успѣхъ. Самыя разнообразныя сцены слѣдовали одна за другою. Свадьба Орфея съ Эвридикой была грандіозно обставлена. Нимфы въ это время исполнили балетъ, потрясая факелами. Въ садахъ „Солнца", Евридика, съ кастаньетами въ рукахъ, танцовала въ обществѣ нимфъ; при этомъ, она исполнила интересную мимическую сцену. Сатиры старались ее похитить и такъ какъ она не поддавалась ихъ ласкамъ, желая обратиться въ бѣгство, то ее внезапно въ ногу укусила змѣя. Нимфа умирала, проклиная своихъ преслѣдователей. Третье дѣйствіе происходило въ аду. Не только вокальная часть въ этомъ дѣйствіи, но и танцы фурій, вакханокъ, привели въ восторгъ всѣхъ присутствовавшихъ.

О хореграфической части въ Орфеѣ извѣстно еще, что танцы хотя и были составлены итальянцемъ, но благодаря французскимъ исполнителямъ, они носили характеръ, далеко не такой рѣзкій, какъ у итальянцевъ. Рядомъ съ балетами „серьозными" Нимфъ, Дріадъ и Вакханокъ были поставлены и шутовскіе танцы разныхъ адскихъ чудищъ, въ образѣ черепахъ, совъ, улитокъ и разныхъ безформенныхъ и причудливострашныхъ животныхъ.

Авторъ въ данномъ случаѣ не могъ отрѣшиться отъ полувѣковыхъ традицій, требовавшихъ въ каждомъ балетѣ обязательной постановки инфернальныхъ танцевъ. Впрочемъ, эти традиціи сохранились еще на долго во все царствованіе Людовиковъ XIV и XV.

Послѣ „Орфея" итальянцы при французкомъ дворѣ укрѣпились, но не на долго. Изъ французскаго „ballet de la cour" Мазарини заимствовалъ то, что въ этомъ родѣ зрѣлищъ было наиболѣе характернаго. Онъ ввелъ хореграфическіе „entrées", въ которыхъ па и жесты мимическихъ артистовъ служили необходимымъ дополненіемъ для описанія опредѣленнаго сюжета.

Въ поставленныхъ при Мазаринѣ балетахъ, скудно обставленномъ „Cassandre", а также и въ „Праздникѣ Вакха", блестѣвшемъ роскошью костюмовъ, была сохранена прежняя традиціонная форма. Балеты состояли изъ послѣдовательныхъ „entrées", каждому изъ которыхъ предшествовали діалоги и разсказы.

Затѣмъ, въ 1653 году, былъ поставленъ „Королевскій балетъ Ночи", бывшій полнымъ подражаніемъ итальянскимъ операмъ. Такимъ образомъ воскресъ прежній „ballet de la

cour", въ которомъ каждый „выходъ" исполнялся при новой декораціи и въ новой обстановкѣ. На машинную часть стали обращать особое вниманіе.

Наконецъ, по указанію Мазарини и подъ его руководствомъ, была поставлена піеса „Свадьба Пелея и Θетиды" (Nozze di Peleo e di Theti). Піеса эта шла подъ названіемъ „festa in musica" (музыкальная итальянская комедія, смѣшанная съ балетомъ на тотъ же сюжетъ). Это была какъ бы уступка французскимъ требованіямъ, гдѣ итальянизмъ начиналъ пѣть во Франціи свою лебединую пѣснь. Выписка изъ Италіи пѣвцовъ и пѣвицъ признана была излишнею, потому что въ то время во Франціи можно уже было набрать достаточное количество артистовъ, способныхъ замѣнить итальянцевъ.



Изъ кол. С. Н. Х.
(Рис. 196).

Исполненныя итальянцами оперы съ 1641 года оказали, конечно, значительное вліяніе на французскихъ писателей и музыкантовъ. Видя успѣхъ итальянскихъ произведеній, и французы серьозно принялись за сочиненіе сценическихъ представленій, приспособленныхъ къ французскому вкусу.

Наступила эпоха Люлли; но въ началѣ его дѣятельности итальянское вліяніе все таки сказывалось въ его произведеніяхъ на столько сильно, что даже въ трагедіи—балетъ „Психея", написанной въ сотрудничествѣ съ Мольеромъ и Корнелемъ, аріи и хоры продолжали исполнять на итальянскомъ языкѣ.



(Рис. 197).

Чтобы дать понятіе о придворныхъ спектакляхъ при Людовикѣ XIV, укажемъ на большой аллегорическій трагедію-балетъ „Влюбленный Геркулесъ", поставленный по случаю бракосочетанія короля. На его постановку и на механическія приспособленія были затрачены громадныя деньги.

Въ этомъ представленіи трагедія шла своимъ чередомъ, а въ антрактахъ были поставлены хореграфическія интермедіи, въ которыхъ принимали участіе король съ королевой. Трагедія начиналась прологомъ „Луна", въ которомъ сцена представляла долину съ моремъ и скалами на заднемъ планѣ. На скалахъ въ граціозныхъ позахъ возлежали 14 олицетворенныхъ женщинами рѣкъ, протекающихъ по французскимъ владѣніямъ. Послѣ перваго акта трагедіи состоялся первый выходъ короля. Большое облако опускалось въ долину; изъ него вышли 15 артистокъ, изображавшихъ 15 цар-

скихъ династій, родственныхъ французскому королю. Династіи эти были представлены самыми знатными въ государствѣ лицами. Кромѣ ихъ величествъ, участвовали герцогини Алансонъ, Валуа, графини Суассонъ, Арманьякъ, герцогиня Немурская (королева Португаліи), Омальская и другія высокотитулованныя дамы и дѣвицы.

Послѣ торжественнаго выхода цвѣта французской знати, „династія“, въ лицѣ красивѣйшихъ женщинъ того времени, исполнила величественный медленный танецъ, въ которомъ сказалось изящество грандіознаго вѣка Людовика XIV. Исполнивши танецъ, они снова на облакѣ поднялись къ небу. Затѣмъ, въ слѣдующихъ антрактахъ артисты въ образѣ луны, неба, звѣздъ, моря и горъ танцовали, при пѣніи хвалебныхъ гимновъ въ честь короля и королевы.

Составленіе балетныхъ программъ при Людовикѣ XIV поручали также и Мольеру. Участіе въ хореграфическихъ представленіяхъ такой крупной величины, какъ Мольеръ, достойно быть отмѣченнымъ нѣсколько подробнѣе. Знаменитымъ писателемъ были вставлены хореграфическія интермедіи въ цѣломъ рядѣ его драматическихъ произведеній.

Піесу „Господинъ Пурсоньякъ“ Мольеръ закончилъ балетомъ, въ которомъ плясали сначала дикари, а затѣмъ бискайцы (рис. 196). Въ комедіи „Мѣщанинъ во дворянствѣ“, поставленной въ 1670 году въ Шамборѣ, каждое дѣйствіе заканчивалось „балетнымъ выходомъ“. Послѣ перваго дѣйствія танцовали ученики съ учителемъ танцевъ; послѣ второго плясали портные; послѣ третьяго—повара. Гвоздемъ же пьесы было четвертое дѣйствіе съ шутовскою церемоніей посвященія героя піесы въ званіе турецкаго „мамамуши“. (Рис. 197). Тутъ композиторъ музыки Люлли исполнилъ комическую роль Муфтія съ такимъ увлеченіемъ, что король и вся публика рукоплескали талантливому артисту. (Рис. 198). Послѣднее дѣйствіе оканчивалось пляскою крестьянъ и крестьянокъ изъ Пуату; въ заключеніе танцовали—въ общей смѣшанной группѣ испанцы, италіанцы и французы, при чемъ находившаяся на сценѣ группа зрителей пѣла хоромъ „похвалу“ всему этому спектаклю, утверждая, что сами боги не могли придумать ничего болѣе занимательнаго.



(Рис. 198).

Не смотря на такой вызовъ къ похвалѣ, послѣ перваго спектакля „Мѣщанинъ во дворянствѣ“ Людовикъ не сказалъ Мольеру ни одного слова. Придворные, полагая, что пьеса не понравилась королю, бранили ея содержаніе и неумѣлость автора. Послѣ второго спектакля, король подошелъ къ Мольеру, заявивши, что онъ считаетъ „Мѣщанина“ лучшимъ изъ его литературныхъ произведеній. Тогда всѣ придворные, какъ бы по командѣ, окружили автора, находя, что Мольеръ создалъ дѣйствительно геніальную комедію.

Трагедія-балетъ „Психея“ написана Мольеромъ въ сотрудничествѣ съ Корнелемъ и Кино. Въ нее вставлено нѣсколько хореграфическихъ интермедій, гдѣ танцы прерываются строфами, которыя поютъ Амуръ и Зефиръ. Въ роли Психеи выступала г-жа Арманда Мольеръ. Роль Зефира исполнялъ самъ Мольеръ *).

*) Въ 1914 году, въ парижскомъ театрѣ „Одеонъ“ подъ руководствомъ его директора Антуана возобновили „Психею“, написанную Мольеромъ и Корнелемъ съ музыкой Люлли. Этотъ интересный спектакль произвелъ чарующее впечатлѣніе, какъ по наивности замысла, такъ и по прелести обста-

Въ томъ-же 1670 году, въ St. Germain en Laye, былъ поставленъ „Королевскій дивертиссементъ“ составленный изъ „комедій, музыки и балетныхъ entrées“, на слова Мольера, съ музыкой Люлли. Мысль постановки этого сценическаго винегрета принадлежитъ самому Людовику XIV, приказавшему устроить такой спектакль, который вмѣщалъ бы въ себя все, что только могъ дать театръ его времени, т. е. музыку, танцы и комедію. Король не пожалѣлъ денегъ на постановку этого оригинальнаго спектакля, и въ блистательную, внѣшнюю рамку была вставлена комедія Мольера „Великолѣпные любовники“ (Les amants magnifiques). Въ этой грандіозной королевской затѣѣ Людовикъ исполнялъ двѣ безмолвныя роли Аполлона и Нептуна. Участвовали представители высшей аристократіи совмѣстно съ скромными, профессіональными танцовщиками Бошаномъ, Фавье, ла-Пьеромъ, Эстиваленъ.

Прологъ въ царствѣ Нептуна состоялъ изъ первой интермедіи съ танцами тритоновъ, рѣкъ, амуровъ и пр. Во второй интермедіи, для забавы героини—принцессы танцовали три мимистки (ихъ называли пантомимами). Третья интермедія происходила въ лѣсу. Тутъ была вставлена „пастораль“ съ мимической сценой, въ которой пастушокъ жаловался на холодность пастушки, при чемъ появлялись ревнивые сатиры и сцена кончалась танцами съ примиреніемъ пастушковъ.

Въ четвертой интермедіи сцена представляла гротъ съ восемью статуями, которыя при выходѣ принцессы оживлялись, принимая красивыя позы, послѣ чего исполняли танецъ съ факелами. (Рис. 199). Въ пятой интермедіи нѣсколько пантомимовъ представляли въ танцахъ тревогу молодой принцессы. Въ послѣдней интермедіи происходилъ праздникъ во время „Пиѳійскихъ игръ“. Танцовали сначала атлеты съ сѣкирами (рис. 200), и подъ конецъ выходилъ Аполлонъ со свитой, несущей лавровые вѣнки и трофей „Солнце“, служившее королевскимъ девизомъ. Торжественное шествіе завершалось общимъ героическимъ танцемъ, въ которомъ принималъ участіе и король—Аполлонъ. Этимъ кончался спектакль.

Хотя въ этой сложной піесѣ и сказался блескъ фантазіи Мольера, хотя разнообразіе картинъ, ласкавшихъ зрѣніе, было полное, но авторъ, очевидно, не понималъ еще тѣхъ задачъ, которыя въ недалекомъ будущемъ начала преслѣдовать хореграфія. Всѣ балетныя мольеровскія интермедіи не имѣли никакого отношенія къ содержанію пьесы. Каждая изъ нихъ легко могла быть замѣнена другою, отъ чего сюжетъ ни мало не пострадалъ бы. Вмѣсто царства Нептуна, можно бы перенести дѣйствіе въ адъ, или на Олимпъ; вмѣсто Пиѳійскихъ игръ, легко было бы заставить танцовать и въ римскомъ Колизеѣ, и пр. и пр.

новки. Послѣ той обнаженности и того оголенія, которыя показывались въ этомъ году на другихъ парижскихъ сценахъ, страннымъ казалось видѣть выступавшихъ Грацій и Венеру, одѣтыхъ въ длинныя платья со шлейфами и съ закрытыми воротами. Танцы „e itrées“ въ Психеѣ были возстановлены, по возможности, въ ихъ примитивномъ видѣ. Они интересовали публику не какъ образчики великой эпохи Короля-Солнца, но какъ дѣйствительно характерныя, хореграфическія сочетанія, служившія яркимъ и нагляднымъ поясненіемъ къ тексту. Не было никакихъ техническихъ трудностей; сдержанность движеній, благородство жестовъ и простота сплетеній артистовъ, иногда прибѣгавшихъ къ разнымъ хореграфическимъ завиткамъ, въ видѣ „трикотэ“ и другихъ, вполнѣ иллюстрировали эпоху, доставляя дѣйствительное эстетическое наслажденіе. Зрители имѣли возможность сравнить сдержанный вѣкъ минувшій съ настоящимъ вѣкомъ, въ которомъ разнузданности отведено едва-ли не самое почетное мѣсто.

Мы лично смотрѣли въ Одеонѣ на эти интересно поставленные танцы и удивлялись ихъ свѣжести и ихъ прелести. Конечно, не было никакихъ техническихъ трудностей, не было и тѣхъ искривленій, изобрѣтеніемъ которыхъ хвастаются современные новаторы. То было дѣйствительно благородное царство курантъ, менуэтовъ, пассенье, гавотовъ. Изъ сочетанія „па“ этихъ танцевъ „великаго вѣка“ были составлены разнообразныя фигуры Дріадъ, Рѣкъ, Наядъ, плачущихъ дѣвъ, Зефировъ и Амуровъ, въ совершенно закрытыхъ костюмахъ, демоновъ и фурій. „Психея“, поставленная Антуаномъ, окончилась бойкимъ, финальнымъ сложнымъ общимъ танцемъ кордебалета.

Казалось, что участіе такого блестящаго знатока сцены, какъ Мольеръ, должно было внести свѣжую струю въ сферу хореграфическаго искусства; однако же, какъ видно изъ переданнаго нами вкратцѣ содержанія мольеровскихъ интермедій, вліяніе знаменитаго писателя прошло совершенно безслѣдно и не внесло ни одной новой черты въ область хореграфіи. Очевидно, что Мольеръ попалъ въ невѣдомую ему отрасль искусства не по личному влеченію, а только подъ давленіемъ требованій придворнаго общества и по наказу короля, обожавшаго танцовальное искусство.

Придворные балеты послужили примѣромъ для постановки подобныхъ зрѣлищъ и на сценахъ народившихся частныхъ, небольшихъ театровъ, гдѣ разыгрывались комедіи. Такъ, въ пьесѣ Корнеля „Triomphe des dames" была вставлена имѣвшая большой успѣхъ интермедія „Игра въ пикетъ". На сцену выходила цѣлая колода картъ и разныя игры въ кости, мячъ и проч. Артисты короли, дамы и валеты были одѣты въ костюмахъ, соотвѣтствовавшихъ рисункамъ на игральныхъ картахъ. Фигуры и тузы со свитой двоекъ, троекъ и пр. исполняли характерные танцы, причемъ маневрировали по сценѣ, подбирая другъ



(Рис. 199). (Рис. 200).

друга по мастямъ; затѣмъ, всѣ участвовавшіе смѣшивались въ разныхъ группахъ и оживленно заканчивали эту балетную интермедію.

Въ то время, при постановкѣ піесъ, начали руководиться правиломъ, чтобы балеты, пристегнутые къ піесѣ, были съ нею связаны на подобіе тѣхъ хореграфическихъ интермедій, которыя исполнялись въ антрактахъ трагедіи или комедіи. Хотя это дѣлалось съ цѣлью сохранить нѣкоторую связь съ содержаніемъ музыкально-драматическихъ произведеній, но связь эта зачастую имѣла очень отдаленное отношеніе къ сюжету піесы.

Примѣромъ такого рода зрѣлищъ могутъ служить спектакли, устраиваемые ежегодно въ Клермонской коллегіи, по случаю раздачи королевскихъ премій. Сюжетомъ трагедіи, данной въ 1671 году, была гибель Ассирійской монархіи. Мотивомъ къ постановкѣ въ трагедіи балета „Сновъ" послужило сказаніе, что гибель на пиру Бальтазара была давно предсказана вѣщими сновидѣніями. Крайне отдаленный, искусственно притянутый поводъ этотъ далъ возможность хореграфу сочинить рядъ балетныхъ сценъ съ Ночью, Сномъ, Лѣнью и прочими спутниками сновидѣній. Конечно, не забыты были и ночныя привидѣнія, „Морѳей" и проч.

Въ другой трагедіи, „Киръ, царь персидскій“, исполненной въ той же коллегіи въ 1673 году, хореграфъ пристегнулъ поставленный въ антрактѣ балетъ „Солнце“ только потому, что имя „Киръ“ по персидски означало солнце, а это дневное свѣтило вмѣстѣ съ тѣмъ служило и девизомъ короля Людовика XIV.

Хореграфы воображали, что они творили „нѣчто осмысленное“. Какъ ни странны были объясненія, оправдывавшія содержаніе вставныхъ балетовъ, но во всякомъ случаѣ такое отношеніе къ дѣлу показывало желаніе придать танцамъ нѣкоторый смыслъ, благодаря чему искусство хотя и медленно, но все таки двигалось впередъ.



При Людовикѣ XIV, въ исторіи развитія танцовальнаго искусства должны быть отмѣчены слѣдующіе годы:

1661 годъ.—Учрежденіе королевской Академіи танцевъ, положившей основаніе той классической школѣ танцевъ, которая и до настоящаго времени служитъ образцомъ при изученіи хореграфическаго искусства.

1671.—Въ этомъ году состоялось соединеніе оперы съ балетомъ и произведеніе Камбера и Перрена „Помона“ впервые названо оперою-балетомъ.

Событіе это имѣло крупное значеніе въ исторіи танцевъ. Дебютъ *первой оперы* состоялся самымъ скромнымъ образомъ на улицѣ Мазарини въ залѣ „Jeu de paume de la Bouteille“. Объ этомъ представленіи современные хроникеры дали такой отзывъ: „съ восторгомъ любовались мы машинами и съ большимъ удовольствіемъ смотрѣли мы на танцы. Пѣніе мы слушали съ наслажденіемъ; слова же—съ отвращеніемъ“. „Доставившіе удовольствіе танцы“ были сочинены Бошаномъ, котораго можно считать *первымъ* сочинителемъ танцевъ для балетовъ, первымъ сценическимъ *балетмейстеромъ.*

1681 годъ—долженъ быть отмѣченъ, какъ начало появленія женщины на балетной сценѣ. Въ этомъ году въ первый разъ въ балетѣ „Le triomphe de l'Amour“ на публичныхъ театральныхъ подмосткахъ танцовала артистка Лафонтэнъ.





3.

Основаніе Академіи танцевъ.—Первые академики.—Привиллегія танцмейстеровъ.—Споръ музыкантовъ съ танцмейстерами.—Основаніе Академіи музыки. Сліяніе ея съ танцами.—Первая опера-балетъ Помона.—Первые танцовщики.



Выработанный при Людовикѣ XIV величественный стиль придворныхъ танцевъ оказался настолько созрѣвшимъ, что сама собою напрашивалась потребность въ организаціи болѣе устойчивой школы. И дѣйствительно, руководимый желаніемъ дать лучшее развитіе любимому искусству, Людовикъ XIV въ мартѣ 1661 года учредилъ Королевскую Академію танцевъ.

Интересны мотивы, вызвавшіе учрежденіе этой Академіи. Передаемъ вкратцѣ текстъ королевскаго указа.

„Мы, Божьею Милостію, Людовикъ . . . . . признавая, что танцы съ самыхъ древнѣйшихъ временъ считались однимъ изъ самыхъ благородныхъ искусствъ, служащихъ для развитія тѣла и пр. Полагая, что для дворянства какъ въ военное, такъ и въ мирное время наиболѣе приличнымъ развлеченіемъ служатъ танцы . . . . . усматривая, что въ послѣднее время появилось много невѣждъ, обезобразившихъ это благородное искусство, мы признали за благо возстановить его въ прежней чистотѣ и дать ему возможность совершенствоваться самостоятельно. Для этой цѣли мы, въ нашемъ добромъ городѣ Парижѣ, учреждаемъ королевскую академію танцевъ, состоящую изъ 13 слѣдующихъ наиболѣе искусныхъ въ этомъ дѣлѣ лицъ: Галанъ дю Дезеръ (Galand du Desert) учитель танцевъ королевы, Прево (Prevot), учитель танцевъ короля, Жанъ Рено (Jean Renaud) учитель танцевъ брата короля, Райналь (G. Raynal) учитель танцевъ дофина, Герю (Guéru), Доливэ (Dolivet), Бернаръ де Мантъ (Bernard de Manthe), Ж. Райналь (J. Raynal), Ник. де Лоржъ (Nicolas de Lorge), В. Рено (V. Reno), Ж. Пике (J. Piquet), Фл. Галанъ дю Дезеръ (Florent Galand du Desert) и Ж. де Гриньи (J. de Grigny).

Директоромъ Академіи танцевъ былъ назначенъ Бошанъ, состоявшій въ званіи сочинителя и завѣдующаго балетомъ при дворѣ короля.

Парламентъ подтвердилъ право на существованіе этого новаго учрежденія. Онъ торжественно призналъ, что *театральные* танцы должны считаться благороднымъ развлече-

ніемъ, при чемъ новые академики были сравнены съ состоящими при дворѣ короля офицерами. Кромѣ того, дѣти ихъ преемственно послѣ отцовъ пользовались привилегіей обучать танцамъ, даже не получивши диплома на званіе учителя.

Это послѣднее, на видъ ничтожное право имѣло однако крупное значеніе, потому что въ этой Академіи рѣшалась участь расплодившихся по всей Франціи преподавателей танцевъ. Они не могли давать уроковъ иначе, какъ выдержавши въ знаніи танцовальнаго искусства предварительный экзаменъ, послѣ котораго имъ выдавался соотвѣтственный дипломъ.

Лица, посвятившія себя педагогической дѣятельности, уроками танцевъ зарабатывали хорошія деньги, потому дипломомъ очень дорожили. Полученіе его однако было нерѣдко сопряжено съ затрудненіями, потому что академики того времени составили изъ своей профессіи доходную статью. При выдачѣ дипломовъ на званіе учителей танцевъ, академики охотно принимали денежныя приношенія. Отпечатанные дипломы выдавались не только во время царствованія Людовика XIV, но и въ послѣдующія эпохи. (Рис. 201).

Не смотря на препятствія, свободная профессія танцмейстеровъ, какъ очень выгодная, быстро распространялась не только во Франціи, но и въ другихъ государствахъ Европы. Въ эту эпоху, нѣкоторые изъ учителей успѣли даже составить себѣ почетную извѣстность. Между прочими, пользовались особою популярностью Дезэ, преподававшій танцы до восьмидесятилѣтняго возраста, и еще другой учитель Лебрэ, хотя и разбитый параличемъ, но не оставлявшій своей профессіи до глубокой старости. (Рис. 202).



Дипломъ временъ реставраціи XIX в.
(Изъ кол. С. Н. Х.).
(Рис. 201).

Эти частные учители конечно отбивали заработокъ у придворныхъ танцмейстеровъ—академиковъ. Съ цѣлью положить предѣлъ дальнѣйшей конкурренціи, юные, почти безбородые, придворные академики вновь крѣпко сплотились и образовали нѣчто въ родѣ самостоятельной хореграфической Академіи съ особымъ статутомъ и крупными привилегіями. Права этой корпораціи были подтверждены въ 1707 году особымъ королевскимъ указомъ. Независимо того, что безъ согласія этой Академіи никто во Франціи не смѣлъ преподавать танцы, той же корпораціи присвоено было право распоряжаться и судьбою придворныхъ оркестровыхъ музыкантовъ. Танцмейстеры, дававшіе уроки съ маленькой скрипкой въ рукахъ, начали главенствовать надъ настоящими, профессіональными придворными, оркестровыми музыкантами. Отъ нихъ зависѣло принятіе артистовъ въ оркестръ и выдача имъ диплома на званіе музыканта.

Музыканты съ ихъ старшиною, носившимъ званіе „Короля скрипки", не могли оставаться безмолвными и громко протестовали противъ самозванныхъ главарей—хореграфовъ. Въ печати загорѣлась между ними жаркая полемика. Появились даже отдѣльныя брошюры, гдѣ представители музыки доказывали, что судьями въ музыкальныхъ познаніяхъ, ни въ какомъ случаѣ, не можетъ быть танцмейстеръ. Тѣмъ не менѣе, благодаря утвержденному королемъ статуту, „безбородые" академики, только что вышедшіе изъ уче-

ническаго возраста, сдѣлались законодателями при раздачѣ патентовъ, какъ учителямъ танцевъ, такъ и почтеннымъ преподавателямъ музыки.

Въ своей полемикѣ, музыканты приводили рядъ доводовъ, стараясь доказать, что музыка должна имѣть первенствующее передъ танцами значеніе. Танцы, говорили они, безъ музыки превращаются въ ничто. Музыка—это душа танцевъ. Безъ музыки, танцы превращаются въ физическое упражненіе. Танцы находятся въ полной зависимости отъ мелодіи. Танцоры обязаны согласовать всѣ свои движенія и „па“ съ мелодіей. Танцы не въ тактъ съ музыкой возбуждаютъ смѣхъ и неудовольствіе. Тѣсный союзъ танцевъ съ музыкой признавался необходимымъ. Подобными доводами, музыканты поражали своихъ соперниковъ, утверждая, что музыка сама по себѣ совершенно самостоятельна и, чтобы вліять на человѣческія чувства, совсѣмъ не нуждается въ помощи танцевъ.

Въ такомъ духѣ долго продолжался споръ танцмейстеровъ съ музыкантами. Пререканія эти, продолжавшіяся болѣе цѣлаго столѣтія, кончились тѣмъ, что всякія привиллегіи были отняты и обоимъ искусствамъ предоставлено было право развиваться самостоятельно.

Мы привели этотъ споръ съ цѣлью показать, на сколько въ обществѣ того времени были сильны представители хореграфіи.



Урокъ танцевъ.
(Съ грав. Изъ кол. С. Н. Х.).
(Рис. 202).

При учрежденіи танцовальной Академіи, для засѣданій академиковъ король отвелъ особую залу въ Луврскомъ дворцѣ; но танцмейстеры предпочитали собираться въ грязномъ, закуренномъ кабачкѣ „A l'épée de bois“, гдѣ велись очень оживленные споры о танцахъ. Въ излюбленномъ мѣстечкѣ происходили выборы новыхъ академиковъ, выдавали дипломы и должна была рѣшаться судьба новыхъ фигуръ для менуэта, ригодона и другихъ танцевъ. Но вмѣсто этого послѣдняго главнѣйшаго занятія академики собирались больше для личнаго веселья. Тутъ пользовались каждымъ удобнымъ случаемъ для кутежей и для выпивки. Пили много и за здоровье вновь избраннаго академика и за упокой души умершаго. Такимъ образомъ, подъ гостепріимнымъ кровомъ Академіи занимались не столько заботами о развитіи искусства, сколько пьянствомъ.

Такое положеніе новаго учрежденія продолжалось однако не долго. Академія танцевъ слилась съ Академіею музыки, составивши съ нею одно неразрывное цѣлое, подъ именемъ сдѣлавшейся всемірно-извѣстною сцены „Grand Opéra“. Страннымъ кажется, что оперной сценѣ дали совсѣмъ не подходящее къ ея задачамъ названіе „Академіи“. Но это названіе имѣетъ свое объясненіе. Въ концѣ XIV столѣтія, Антонъ Баифъ, поэтъ и музыкантъ, прибылъ въ Парижъ, чтобы познакомить публику съ италіанскими канта-

тами. Эти кантаты и музыкальныя произведенія не могли быть названы операми, потому что ихъ исполняли безъ декорацій, безъ костюмовъ, въ обыкновенной залѣ. Банфъ далъ имъ названіе „академіи" (academia), что по итальянски обозначаетъ концертъ. По просьбѣ Банфа въ 1570 году, при Карлѣ IX, ему дано было разрѣшеніе устроить „Академію" музыки. И черезъ сто лѣтъ Перрэнъ, испрашивая себѣ привиллегію, указалъ, что онъ проситъ возобновить только то, что раньше было разрѣшено Банфу. Препятствій не встрѣтилось и такимъ образомъ за оперной сценой осталось названіе „Академіи". Въ прошеніи своемъ Перрэнъ говорилъ, что онъ „желаетъ дать „доброму городу Парижу" Академію для представленія на ней музыкальныхъ произведеній со стихами на французскомъ языкѣ".

Патентъ такой былъ данъ Людовикомъ XIV аббату Перрэну *) въ 1669 году. Къ нему присоединились въ качествѣ композитора музыки Шаберъ и для завѣдыванія машинною частью большой знатокъ этого дѣла маркизъ Сурдіакъ.

Оперный театръ свой они назвали „Королевской Академіей музыки". Не смотря на свое кратковременное управленіе, имъ удалось поставить нѣсколько лирическихъ произведеній. Торжественно, при полномъ залѣ, въ 1671 году послѣдовало открытіе новой „Академіи". Поставлена была „Помона", на афишѣ впервые названная музыкальной комедіей (comédie en musique),—„Пасторалью" въ пяти дѣйствіяхъ съ прологомъ. Это была первая французская, публично разыгранная опера-балетъ. Текстъ къ Помонѣ написанъ Перрэномъ, музыка Камберомъ и танцы поставлены Бошаномъ.

Фабула драмы представляла мало матеріала для композитора—музыканта. Это были отрывочныя, отчасти нелѣпыя, лишенныя смысла и не связанныя между собою сцены безъ всякаго внутренняго содержанія. Герой пiесы Пріапъ, влюбленный въ Помону, позволялъ себѣ въ пiесѣ самыя двусмысленныя дѣйствія. Не смотря на неприличный тонъ первой французской оперы, публика встрѣтила ее восторженно; она не разбиралась въ содержаніи; ее интересовали декораціи, блескъ костюмовъ и машинная часть. Все это, вмѣстѣ взятое, пришлось публикѣ по вкусу. Составъ персонала былъ не многочисленный: пять пѣвцовъ, четыре пѣвицы, пятнадцать хористовъ, при оркестрѣ въ тринадцать музыкантовъ.

Въ то время не было артистокъ-танцовщицъ; женскія роли исполняли мужчины; потому въ составъ балетной труппы вошелъ только мужской персоналъ—танцовщики С. Андрэ, Фавье, Лапьеръ. Зрительная зала была устроена съ ложами и партеромъ, гдѣ для публики не было сидѣній, а спектаклемъ любовались стоя. Сцена же была глубокая, вполнѣ пригодная для приспособленія къ ней машинъ и всякаго рода превращеній, служившихъ одною изъ главныхъ приманокъ публики.

Успѣхъ первой французской оперы-балета превзошелъ самыя смѣлыя ожиданія. „Помону" давали непереставая въ теченіи восьми мѣсяцевъ къ ряду. Чистаго барыша дирекція получила свыше 120.000 ливровъ.

Такимъ образомъ, балетъ, при содѣйствіи Академіи музыки, получилъ право гражданства на публичной сценѣ.

Для развитія танцовальнаго искусства со второй половины XVII столѣтія наступила новая эпоха. Салонный танецъ перекочевалъ на театральные подмостки и вступилъ въ періодъ самосознанія.

Благодаря учрежденной Академіи, обязанной слѣдить за процвѣтаніемъ искусства, образовалась правильная система и общіе методы для обученія. Всѣ паваны, куранты, менуэты, признанные для сцены малопригодными, начали постепенно забываться, уступая

*) По новѣйшимъ изслѣдованіямъ оказывается, что Перрэна напрасно называли аббатомъ. Это заключаютъ изъ того, что во всѣхъ сохранившихся оффиціальныхъ документахъ Перрэнъ нигдѣ ни разу не былъ названъ аббатомъ.

мѣсто новымъ формамъ движущейся пластики. Такимъ путемъ развивалась техника танцевъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ совершенствовалось и само искусство.

Основанная академія служила какъ бы сигналомъ къ приближавшемуся финалу цѣлой эпохи и къ началу кодификаціи танца, оффиціально признаннаго искусствомъ.

Благодаря сценѣ, виртуозная изощренность начала проникать и въ простоту салонныхъ развлеченій. На публичную сцену начали смотрѣть какъ на образецъ, какъ на законодательницу. Появились искусные профессіональные артисты Бошанъ, Пекуръ, его ученики Баллонъ, д'Этанъ и другіе. Объ этихъ хореграфахъ-исполнителяхъ говорили съ одинаковымъ почетомъ, какъ и о представителяхъ литературы и другихъ искусствъ. Въ то же время костюмъ началъ терять первоначальную „кукольность", предоставивши артистамъ большую свободу движеній. Принявши новую форму, балетъ сталъ развиваться въ качествѣ совершенно самостоятельнаго искусства. Начался обмѣнъ между балетомъ и обществомъ и балетъ на публичныхъ подмосткахъ превратился въ воспитательное учрежденіе для лучшихъ салоновъ; салонъ же, въ свою очередь, также способствовалъ освѣженію театральныхъ формъ, придавая имъ то изящество, которое сдѣлалось обязательною принадлежностью стройнаго классическаго танца.

При такомъ взаимномъ обмѣнѣ, танцы постоянно совершенствовались; они перестали быть исключительною забавою любителей, и къ профессіональному танцовщику начали предъявлять строгія требованія разумной, благородной техники.



Придворный балетъ, поставленный въ Шантильи.
(Съ рис. Изъ кол. С. Н. Х.).
(Рис. 203).



I.

Вступленіе Люлли директоромъ Академіи.—Характеристика Люлли.—Кино сотрудникъ.—Крупное значеніе Кино.—Плодовитость Люлли, какъ композитора.—Начало реформъ въ балетѣ.—Составъ мужскаго персонала.



НЕ ДОЛГО продолжалось владычество Перрэна и его компаніи. Громадный ихъ успѣхъ не давалъ покоя находившемуся при дворѣ флорентинцу Люлли, который благодаря протекціи фаворитки короля г-жи Монтеспанъ получилъ привиллегію на управленіе недавно установившейся сцены, подъ названіемъ Академіи музыки.

Разрѣшеніе, данное Люлли, имѣло форму королевскаго указа, въ которомъ не поцеремонились съ бывшимъ директоромъ. Въ этомъ указѣ говорилось, что, такъ какъ Перрэнъ, которому была дана привиллегія на учрежденіе Академіи музыки, не вполнѣ понялъ намѣренія короля, поэтому, въ интересахъ развитія искусства, „признано за благо" передать это дѣло „нашему любезному и многолюбимому Люлли".



Бюстъ Люлли.

Академія съ 1661 года никакъ не могла обосноваться на постоянномъ мѣстѣ. Двѣнадцать разъ переходила она съ мѣста на мѣсто; только въ Пале Роялѣ она оставалась довольно продолжительное время. Послѣ долгихъ скитаній, наконецъ она крѣпко утвердилась, сдѣлавшись извѣстною подъ именемъ „Grand Opéra". Исторія оперпаго парижскаго театра—это всеевропейская исторія балета въ самомъ широкомъ понятіи этого искусства. Здѣсь получилъ начало балетъ и здѣсь же онъ долго властвовалъ полнымъ законодателемъ надъ всѣми другими европейскими сценами, которыя въ хореграфическомъ отношеніи были сколкомъ съ Парижской оперной сцены.

Вступивши въ управленіе, Люлли (1672—1686) сразу оказался на высотѣ своего призванія. Немедленно по полученіи привиллегіи, Люлли въ 1672 году поставилъ набранную изъ прежнихъ своихъ мелодій „Пастораль" „Les fêtes de l'Amour et de Bacchus".

Танцовали въ этой піесѣ: 4 фавна, 4 дріады, 2 мага, 6 демоновъ, 8 пастуховъ и пастушекъ, 4 сатира и 4 вакханки. Устроены были полеты демоновъ и проч.

Послѣ этой пасторали, въ присутствіи короля, при дворѣ была исполнена трагедія „Альцестъ". Въ ея прологѣ, былъ поставленъ связанный съ содержаніемъ піесы хореграфическій дивертиссементъ, въ которомъ танцовали въ женскихъ костюмахъ гг. Фавье, Летанъ, Маньи, Бонаръ и Нобле, исполнявшіе роли Тюльерійскихъ нимфъ, лѣсныхъ и морскихъ боговъ.

Интересна жизнь Люлли, этого выдающагося, талантливаго человѣка. Съ дѣтства Люлли пристрастился къ музыкѣ. Первымъ его учителемъ былъ французскій монахъ, который выучилъ его играть на гитарѣ. Герцогъ Гизъ вывезъ тринадцатилѣтняго Люлли изъ Флоренціи, гдѣ онъ былъ простымъ поваренкомъ на кухнѣ. Въ Парижѣ, его помѣстили къ г-жѣ Монтеспанъ. Тѣмъ временемъ, Люлли у композиторовъ Метрю, Жиго и др. быстро научился очень порядочно играть на скрипкѣ. Прославивши едва-ли не первымъ скрипачемъ своего времени, онъ былъ поставленъ во главѣ маленькой труппы придворныхъ скрипачей (Les petits Violons). Фаворитка короля ему сильно покровительствовала, благодаря чему Люлли добился чести пѣть и танцовать во время придворныхъ спектаклей. Мелодіи, аріи и танцы онъ сочинялъ самъ, примѣняя ихъ къ каждому данному торжеству. (Рис. 204).



(Рис. 204).

Какъ танцовщикъ, Люлли участвовалъ въ большомъ балетѣ „Ночи" и плясалъ или, вѣрнѣе сказать, скакалъ съ ужимками, на ряду съ лучшими артистами того времени. Въ этомъ балетѣ онъ исполнилъ пять ролей. Ему было тогда только 20 лѣтъ. Небольшой ростомъ, онъ былъ легокъ, проворенъ и вѣроятно не лишенъ былъ нѣкоторой пластической красоты, потому что въ балетѣ „Свадьба Пелея" ему поручена была роль одной изъ трехъ грацій.

Для этого балета Люлли написалъ нѣсколько музыкальныхъ померовъ и при первомъ его представленіи композиторъ былъ замѣченъ королемъ; ему было дано мѣсто придворнаго сочинителя инструментальной музыки. Затѣмъ, Люлли часто танцовалъ въ балетахъ рядомъ съ королемъ, который восхищался его ловкостью. Такимъ образомъ, между нимъ и Людовикомъ установился родъ товарищества, которымъ нерѣдко очень ловко пользовался пришлый флорентинецъ.

Людовикъ полюбилъ вѣчно веселаго Люлли, быстро составившаго себѣ карьеру. Ему сначала было пожаловано дворянское достоинство, а затѣмъ его сдѣлали директоромъ Академіи, то есть оперы и, наконецъ, онъ получилъ должность секретаря короля.

Люлли положилъ всю душу на развитіе искусства. Кромѣ нѣсколькихъ цѣльныхъ балетовъ, онъ сочинилъ 25 дивертисментовъ, которые предварительно ставились при дворѣ, а затѣмъ переходили на доступную для публики оперную сцену.

Этотъ, небольшой ростомъ, человѣкъ совершалъ чудеса. Сочиняя танцы, онъ создавалъ и исполнителей, которымъ лично передавалъ хореграфическую премудрость. Бывали при этомъ случаи, что въ порывѣ недовольства, во время репетицій ломалъ скрипку объ голову танцора, затѣмъ мирился съ нимъ и обиженнаго приглашалъ къ себѣ обѣдать. Люлли, по праву, долженъ считаться если не основателемъ, то творцомъ „новаго" балета, созданнаго исключительно благодаря его усиліямъ и его блестящему таланту. При жизни Люлли, у него не было хулителей. Все, что творилось подъ его руководствомъ, считалось

„великимъ". Современники Люлли относились къ этому композитору съ восторгомъ, считая его появленіе новой эрой въ искусствѣ. Только впослѣдствіи начали развѣнчивать геніальность Люлли, какъ композитора танцевъ. Новерръ признавалъ, что музыка, написанная Люлли для танцевъ, была холодна, тягуча и не имѣла требуемой колоритности. Впрочемъ, это объяснялось тѣмъ, что Люлли подчинялся требованіямъ того времени, когда придворный танецъ былъ преимущественно спокойный и когда танцовщикамъ было еще совершенно неизвѣстно то, что называется „экспрессіей" - выразительностью.



Кино.
(Рис. 205).

Ближайшимъ сотрудникомъ Люлли былъ Кино (Quinauld) (рис. 205), сочинявшій программы для оперъ и для вводныхъ въ нихъ балетовъ. Скромный по натурѣ, Кино оставался однако въ тѣни и успѣхъ новаго театра приписывали исключительно одному Люлли, собиравшему лавры, часть которыхъ безспорно должна была принадлежать даровитому поэту. Кино получалъ отъ Люлли по 4.000 ливровъ за каждую программу, съ обязательствомъ, по контракту, сочинять каждый годъ по одной новой оперѣ. Людовикъ XIV на столько цѣнилъ талантъ Кино, что изъ своихъ средствъ добавлялъ къ его жалованью ежегодно по 2.000 ливровъ.

Эта замѣчательная личность сыграла крупную роль въ развитіи искусства. Кино не былъ рабскимъ подражателемъ италіанской оперы. Онъ стремился создать особый родъ сценическихъ представленій, гдѣ искусно сочетались бы пѣніе и танцы. Серьезныхъ трагическихъ сюжетовъ Кино избѣгалъ; онъ черпалъ ихъ изъ волшебнаго міра миѳологіи, причемъ главная идея его реформы заключалась въ томъ, что при постановкѣ своихъ піесъ, онъ прибѣгалъ къ танцамъ, какъ къ средству помогающему развитію фабулы піесы. При этомъ, Кино никогда не терялъ изъ виду, что танцы не только оживляютъ дѣйствіе, но и служатъ лучшимъ его украшеніемъ.



Фурія—Ненависть.
(Рис. 206).

До появленія Люлли и Кино такъ называемые „большіе балеты" послужили переходною ступенью къ новому фазису въ развитіи хореграфіи. Устные монологи, діалоги, декораціи и машинная часть въ первую половину царствованія Люловика XIV служили только аксессуарами для балетовъ. Танцы же хотя и занимали первенствующее мѣсто, но въ нихъ не было связнаго дѣйствія; балетные артисты ограничивались только одними механическими движеніями. Посредствомъ костюмовъ, съ помощью разныхъ па и аттитюдъ танцы передавали національный, историческій или аллегорическій характеръ дѣйствующаго лица. Но—и только! При такомъ направленіи, дѣйствительно комбинировали массу „выходовъ", гдѣ танцовщики могли развернуть свою грацію и свои таланты; танецъ же съ внутреннимъ содержаніемъ, мимическій, то есть единственно достойный для художественнаго балета, входилъ въ интермедіи какъ бы мимоходомъ. Напримѣръ „Фуріи"—эта излюбленная форма балетныхъ „па", своими быстрыми, рѣзкими скачками и круженіями, могли конечно

изобразить свою свирѣпость; но это была только общая ихъ черта, совершенно эпизодическій розмахъ кисти хореграфа. (Рис. 206). Въ результатѣ, публика видѣла кружащихся фурій безъ всякаго внутренняго содержанія. Тоже самое можно сказать и про другія аллегорическія фигуры. Всѣ онѣ были прекрасно олицетворены, но не производили никакого впечатлѣнія на зрителей. Это были маскарады съ танцами, но не балеты.

Отъ танцовщика въ этихъ „большихъ балетахъ" требовалась уже извѣстная техника и умѣніе. Сознанія же, что каждый танецъ долженъ быть одухотворенъ внутреннимъ смысломъ, въ то время еще не было. Такое сознаніе, благодаря народившейся танцовальной грамматикѣ, однако, не долго заставило себя ждать.

При Люлли, согласно указаніямъ Кино, „большіе балеты" начали уступать мѣсто представленіямъ, гдѣ танцы были уже нѣсколько связаны съ сюжетомъ. Благодаря такому направленію въ искусствѣ, фантазіи сочинителя представилось болѣе обширное поле для всякаго рода нововведеній въ этой еще не затронутой области искусства.



ДЕНЬ.
Костюмъ XVII в.
(Рис. 207).



НОЧЬ.
Костюмъ XVII в.
(Рис. 208).

Кино, стряхнувши старую рутину, стремился создать совершенно „новый" театръ, изъ пѣнія и танцевъ, причемъ танцамъ отводилось, впрочемъ, еще не особенно завидное мѣсто. Въ этомъ отношеніи Кино руководствовался античными образцами Греціи и Рима. Онъ нашелъ, что въ прежнихъ „большихъ балетахъ" танцы не имѣли „души", а исполнялись переряженными артистами, которые своими костюмами и хореграфическими движеніями давали только наружную характеристику олицетворяемаго ими лица. (Рис. 207 и 208). Придворные же балы не могли служить образцами, потому что на нихъ танцовали исключительно съ цѣлью показать только свою грацію и красоту тѣлеснаго сложенія.

Усмотрѣвши эти недочеты въ искусствѣ, Кино призвалъ на помощь поэзію, живопись, танцы, механику. Несмотря, однако, на богатство фантазіи Кино, особенно сильно проявленное имъ въ оперѣ-балетѣ „Кадмѣ", искусство поэта разбивалось о непреодолимыя препятствія.

Крайне посредственный персоналъ, находившійся въ распоряженіи Люлли, не въ состояніи былъ привести въ исполненіе широкіе замыслы Кино. Такъ напримѣръ, плохо исполненъ былъ эпизодъ Протея, который былъ вставленъ въ оперу „Орфей", а также неудаченъ былъ цѣлый рядъ другихъ хореграфическихъ затѣй. Имъ мѣшали и другія обстоятельства—тощее исполненіе и скудная обстановка.

Не смотря однако на всѣ несовершенства постановки, новый театръ Люлли вызвалъ всеобщее одобреніе. Люлли считался божественнымъ композиторомъ. При немъ былъ созданъ совершенно новый родъ сценическаго зрѣлища—опера-балетъ, гдѣ имъ было обращено особое вниманіе на танцы; онъ старался уничтожить такъ называемые ничѣмъ не

оправдываемые, устарѣвшіе, не связанные съ содержаніемъ піесы, выходы (entrées), стараясь приспособить ихъ къ драматическому движенію. Кромѣ того, ввелъ въ употребленіе характерные танцы, стараясь придать веселье и оживленіе всѣмъ па, которыя сочинялись имъ совмѣстно съ состоявшими при театрѣ балетмейстерами Деброссъ и Бошаномъ. О любви Люлли къ хореграфіи можно судить по числу созданныхъ имъ произведеній. Однихъ балетовъ при дворѣ (1653—1657) имъ поставлено двѣнадцать. Затѣмъ, онъ сотрудничалъ въ 19 крупныхъ сочиненіяхъ, гдѣ танцамъ было отведено почетное мѣсто. Уже въ 1660 году въ оперѣ Кавалли „Ксерксъ", при постановкѣ хореграфической части, онъ видимо началъ отрѣшаться отъ „итальянской" манеры. Черезъ годъ, въ балетѣ „Четыре времени года" вліяніе италіанцевъ окончательно стушевалось, уступивъ мѣсто новому французскому теченію.

Хотя балетъ не имѣлъ еще законченнаго сюжета съ точно опредѣленною и самостоятельно развивавшеюся фабулою, но первые шаги въ этомъ направленіи были уже сдѣланы. Ожидался только талантливый реформаторъ, который поставилъ бы искусство на подобающее ему мѣсто.



Одинъ изъ банды двадцати четырехъ. Съ грав. 1688 г. (Изъ кол. С. Н. Х.).
(Рис. 209).

У предшественника Люлли, Камбера, балетъ не былъ въ особенномъ почетѣ. „Выходы" (entrées) были коротенькіе. Люлли же далъ имъ болѣе широкое развитіе. Такъ въ „Кадмѣ и Герміонѣ" онъ вставилъ танецъ „шаконъ", придавши ему совершенно новый характеръ—это была цѣльная музыкально-пантомимная сцена, въ которой одновременно мимировали и танцовали золотыя статуи, жрецы и воины.

Своей театральной арміей Люлли распоряжался какъ диктаторъ. Авторитетъ его среди артистовъ былъ очень великъ. Къ своему дѣлу Люлли относился строго и не допускалъ съ собой ни малѣйшей фамильярности.

Еще задолго до появленія Люлли, во время царствованія Генриха IV и Людовика XIII, при дворѣ былъ организованъ оркестръ, извѣстный подъ названіемъ „банды двадцати четырехъ". Это собраніе музыкантовъ сослужило въ свое время добрую службу для развитія искусства. (Рис. 209). Музыка для большинства придворныхъ зрѣлищъ была сочинена этими артистами. Изъ нихъ составили себѣ имя, какъ композиторы, г. Шевалье, который (1587 — 1617 гг.) написалъ музыку къ длинному ряду балетовъ. Прославились еще Беллевиль и Боканъ, превосходно игравшіе на скрипкѣ, а также и Луи Константэнъ, „король скрипокъ", сочинившій рядъ излюбленныхъ въ половинѣ XVIII вѣка танцевъ. Люлли считалъ эту банду невѣждами въ музыкальномъ отношеніи. Будучи деспотомъ по своему темпераменту, Люлли не выносилъ этихъ двадцати четырехъ, которые, пользуясь своими привиллегіями, не признавали никакого авторитета. Согласно старому обычаю, во время исполненія оркестровыхъ піесъ, скрипачи украшали мелодію разными добавленіями собственнаго изобрѣтенія, съ цѣлью похвастаться личною виртуозностью. Люлли, конечно, не нравилось искаженіе его композицій, измѣнявшихъ совершенно ихъ смыслъ. Между композиторомъ и музыкантами происходили во время репетицій безпрестанныя недоразумѣнія, кончавшіяся иногда тѣмъ, что въ порывѣ гнѣва Люлли сломалъ не одну скрипку о спину строптивыхъ скрипачей, не желавшихъ подчиниться его указаніямъ. Такого положенія Люлли не могъ долго терпѣть и съ разрѣшенія короля устроилъ отдѣльный оркестръ „маленькихъ скрипокъ". Изъ состава этихъ артистовъ, онъ впослѣдствіи образовалъ оркестръ въ королевской академіи.

Занимаясь созданіемъ „оперы“, Люлли не оставлялъ безъ особеннаго вниманія и балетъ. Хотя въ его распоряженіи былъ очень талантливый балетмейстеръ Бошанъ, но Люлли лично во время репетицій придумывалъ „выразительные танцы“, и если ихъ быстро не схватывали артисты, то Люлли не стѣснялся принимать разныя позы.

Никогда не учившись танцамъ, Люлли показывалъ своимъ балетнымъ артистамъ, какъ слѣдуетъ исполнить то или другое па. Онъ скакалъ, дѣлалъ кабріоли, чтобы артисты легче могли усвоить его идеи. Онъ даже публично исполнялъ комическіе танцы въ пьесахъ Мольера „Мѣщанинъ во дворянствѣ“ и „Пурсоньякъ“. Люлли танцовалъ по инстинкту, какъ любитель; но природный талантъ былъ такъ великъ, что танцы его производили очень пріятное впечатлѣніе. Вся труппа сознавала надъ собою первенство Люлли, потому охотно подчинялась его суровой дисциплинѣ.

Благодаря заботамъ Люлли, на сценѣ начали исполнять характерные танцы; кромѣ того, нерѣдко заставляли артистовъ высоко подниматься отъ земли, дѣлать кабріоли и прежнимъ монотоннымъ танцамъ старались придать болѣе веселый и оживленный характеръ.

О нововведеніяхъ Люлли громко вопіяли рутинеры-балетоманы, воспитанные на классической пасторали, требовавшей медленныхъ движеній ногъ, едва подымавшихся отъ земли; но Люлли, пользуясь покровительствомъ въ высшихъ сферахъ, не слушалъ своихъ оппонентовъ и твердо шелъ по намѣченной имъ дорогѣ, значительно оживившей хореграфическое искусство.

Составленіе балетной труппы представило для Люлли громадныя затрудненія. Артистовъ онъ разыскивалъ по всему Парижу, и приглашалъ мало мальски извѣстныхъ учителей танцевъ. Танцовщицы на сцену еще не допускались; да ихъ и не было. Мужской персоналъ состоялъ изъ слѣдующихъ лицъ: Бошанъ, Лежанъ, Ноблэ, Оливэ, Шантръ, Боннаръ, Берньe, Алларъ, Маньи и начинавшій свою карьеру знаменитый Пекуръ. Они обязаны были исполнять безразлично разнообразныя роли пастушковъ и нимфъ, вакханокъ и сатировъ. Конечно, для исполненія женскихъ ролей, выбирали молодыхъ, красиво сложенныхъ танцоровъ, которые танцовали въ женскихъ костюмахъ и въ маскахъ.

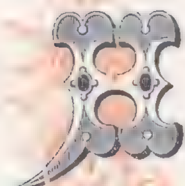
Такъ продолжалось почти десять лѣтъ. У Люлли за это время созрѣла мысль допустить на сцену прекрасный полъ. Для этой цѣли онъ составилъ первый кадръ танцовщицъ, состоявшій всего изъ четырехъ артистокъ. Имъ суждено было совершить большой переворотъ въ области хореграфіи.





5.

Постановка балета „Тріумфъ Амура“.—Первое появленіе на сценѣ танцовщицы.—Г-жи Лафонтэнъ, Сублиньи, Де-Матэнъ.—Женщина—царица въ балетѣ.—Люлли и его плодовитость.—Значеніе Кино.—Сотрудникъ ихъ по хореграфіи Бошанъ.—Первый балетмейстеръ.—Его заслуги.



НЕ ПОДЛЕЖИТЪ сомнѣнію, что лирическая драма, созданная Люлли и усовершенствованная его послѣдователемъ Рамо, во многомъ обязана своимъ успѣхомъ хореграфическому искусству. Это вполнѣ понятно. Какъ ни развивалась музыкальная техника при сочиненіи инструментальныхъ и вокальныхъ номеровъ въ операхъ, но публика того времени обращала значительное вниманіе и на балеты, т. е. на танцы, составлявшіе крупную приманку для тогдашняго общества, любившаго веселье.



Съ перваго дня открытія королевской Академіи музыки, на ея сценѣ уже исполнялись и танцы. Для вокальной части, артисты легко набирались изъ церковныхъ хористовъ, обладавшихъ красивыми голосами. Не такъ обстояло дѣло съ хореграфіей. Трудно было



Съ грав. Изъ кол. С. Н. Х.
(Рис. 210).



Костюмъ Индіанки изъ балета „Тріумфъ Амура". Изъ архива Парижской Оперной библ. (Рис. 211).

найти женскій персоналъ. За его полнымъ недостаткомъ, довольствовались красивыми юношами. Только черезъ десять лѣтъ послѣ открытія Академіи, Терпсихора была наконецъ достойнымъ образомъ представлена женскимъ поломъ.

Съ перваго же появленія на сценѣ женщины-танцовщицы, она сдѣлалась жрицею человѣческихъ страстей; ее стали считать рабынею веселья. Не даромъ духовные отцы объявляли крестовый походъ противъ хореграфіи, утверждая, что танцы составляютъ самую опасную для нравственности часть спектакля. Театръ, по ихъ мнѣнію, былъ храмомъ Афродиты, въ которомъ посредствомъ танцевъ воспроизводили разнузданныя, сладострастныя, античныя празднества на островѣ Пафосѣ. И все это говорилось противъ тѣхъ цѣломудренныхъ движеній и жестовъ, которыми отличались танцы XVII и XVIII вѣковъ. Что же могли бы сказать эти цензоры нравовъ при видѣ того, что творятъ современные хореграфы-новаторы?



Костюмъ изъ балета „Тріумфъ Амура". Кол. С. Н. Х. (Рис. 212).

Но всѣ эти громы не помогали и ни для кого не были убѣдительны еще потому, что съ другой стороны сами духовныя лица писали книги о танцахъ и сочиняли программы для оперъ-балетовъ. Прогрессъ въ области хореграфіи двигался такъ быстро, что вопросъ о появленіи на сценѣ женщины-танцовщицы назрѣлъ вполнѣ.

Въ 1681 году при дворѣ въ С. Жерменѣ былъ поставленъ „Тріумфъ Амура" (Triomphe de l'Amour), балетъ съ двадцатью „выходами", въ которомъ участвовали около семисотъ персонъ. (Рис. 210). Въ этомъ грандіозномъ спектаклѣ Люлли удалось соединить на однихъ и тѣхъ же подмосткахъ всю придворную знать, танцовавшую совмѣстно съ его профессіональными артистами. Балетные танцовщики Бошанъ, С. Андрэ, Фавье и Ланьеръ танцовали рядомъ съ наслѣдникомъ престола и знатнѣйшими кавале-



Костюмъ Нимфы изъ балета „Тріумфъ Амура". Изъ Париж.率 опернаго архива. (Рис. 213).


Г-жа Лафонтэнъ. Съ порт. въ фойе Парижской оперы.
(Рис. 214).

рами. Придворный спектакль этотъ замѣчателенъ еще въ томъ отношеніи, что въ „Тріумфѣ Амура" впервые на сценѣ танцовали представительницы прекраснаго пола—жена Дофина, принцесса Конти и другія. До „Тріумфа Амура" придворныя дамы, участвовавшія въ балетахъ, ограничивались преимущественно однимъ чтеніемъ стиховъ; въ знаменательный же день постановки этого балета, дамы выступили въ первый разъ въ качествѣ танцовщицъ. Ихъ появленіе вызвало всеобщій энтузіазмъ. Успѣхъ женщины на придворной сценѣ превзошелъ всѣ ожиданія. Между тѣмъ, въ томъ же балетѣ, въ тотъ же вечеръ Людовикъ XIV танцовалъ съ артистомъ Бошаномъ, одѣтымъ въ женскій костюмъ. Это обстоятельство вѣроятно и ввело въ заблужденіе Новерра, увѣрявшаго, что женскій персоналъ появился на балетной сценѣ совсѣмъ не въ „Тріумфѣ Амура". Убѣдившись воочію въ успѣхѣ женщины, какъ танцовщицы, Люлли рѣшилъ ввести это новшество и на публичную, оперную сцену.


Г-жа Сублиньи. Въ фойе Парижской оперы.
(Рис. 215).

Роскошно обставленный (рис. 211, 212 и 213) „Тріумфъ Амура" въ томъ же году, черезъ четыре мѣсяца, былъ поставленъ въ Королевской Академіи и тутъ, въ присутствіи многочисленной публики, впервые появились на сценѣ четыре танцовщицы, Лафонтэнъ, а съ нею Пезани, Каррэ и Леклеркъ.

Это нововведеніе естественно пришлось по вкусу публики, и съ того времени представительницы прекраснаго пола сдѣлались властительницами балета. Царство Терпсихоры было обезпечено за женщиною.

Изъ названныхъ четырехъ артистокъ наибольшею славою пользовалась Лафонтэнъ. Своихъ подругъ по профессіи она превзошла на столько, что ей разрѣшено было танцовать разныя „соло", которыя она сама сочиняла, сообразуясь съ своими средствами. (Рис. 214).

Въ ея время техническихъ трудностей еще не существовало и изученіе танцевъ ограничивалось только десятью позиціями, изъ которыхъ пять назывались хорошими и пять—плохими, некрасивыми, поэтому, обученная въ предѣлахъ такой школы, Лафонтэнъ не могла отличаться виртуозностью исполненія, а плѣняла публику преиму-


Г-жа Сублиньи. (Изъ кол. С. Н. Х.).
(Рис. 216).


Г-жа Дематэнъ. Изъ кол. С. Н. Х.
(Рис. 217).

щественно своею граціею, блестѣвши яркою звѣздою на сценѣ до 1692. Ее, еще при жизни, прозвали „королевою танцевъ“. Пользуясь безупречною репутаціею, она покинула театръ, чтобы поступить въ монастырь.

Успѣхъ свой, впослѣдствіи, Лафонтэнъ дѣлила съ артистками Фернонъ, Лепэнтръ, Роланъ и Субливи (рис. 215 и 216), отличавшимися граціей и художественными манерами.

Послѣ Лафонтенъ пользовалась извѣстностью г-жа Дематэнъ, (рис. 217 и 218), которая блестящимъ образомъ начала свою хореграфическую карьеру, но затѣмъ сдѣлалась оперной пѣвицей. Она, впрочемъ, больше прославилась своимъ образомъ жизни и расточительностью. Любуясь собою въ театральныхъ костюмахъ, она не снимала ихъ у себя даже дома, гдѣ держала громадный штатъ лакеевъ, прислуживавшихъ ей не иначе, какъ колѣнопреклоненными. Чтобы похудѣть, она пила стаканами уксусъ; но это не помогало и она рѣшилась сдѣлать операцію, во время которой извлекли изъ ея желудка девять фунтовъ жиру. Операціи она не перенесла и скончалась во цвѣтѣ лѣтъ.

Появленіе на подмосткахъ первой балетной артистки составило эпоху. До того времени, только въ салонѣ или въ народѣ можно было видѣть танцующую женщину. Вплоть до Люлли на сценѣ танцовали только одни мужчины, которые дѣйствительно поражали техникой и граціей. Но грація женщины представила для зрителей нѣчто новое, обаятельное. Кромѣ того, въ дальнѣйшемъ развитіи искусства, женщина много содѣйствовала образованію эстетики изящныхъ движеній; она внесла прелесть той утонченной чувственности, до которой были такъ падки французы. Вообще, появленіе женщины-танцовщицы сдѣлало крупный поворотъ въ области увлекательной пластики.



Г-жа Дематэнъ.
(Рис. 218).

Хотя кавалеры выбивались изъ силъ, чтобы костюмомъ, манерами и искусственно создаваемыми женскими формами приблизиться къ прекрасному полу; но даже внѣшнихъ женскихъ чаръ они все таки создать не могли. Мужчина былъ только слабымъ подражателемъ, не способнымъ замѣнить оригиналъ—женщину.

Въ женщинѣ же, во время танцевъ, проявилось идеальное сочетаніе красивыхъ движеній какъ рукъ, такъ и ногъ. Внутренняя веселость и чарующая ласка сказывались въ улыбкѣ и въ выраженіи глазъ. Въ женской граціи, въ изяществѣ движеній, вылилась вся эпоха блестящихъ изнѣженныхъ Людовиковъ. При сравненіи танцевъ мужчины съ танцами, исполненными женскимъ персоналомъ, сразу сдѣлалась очевидною колоссальная между ними разница. Самое свойство женской натуры дозволило выдвинуть такія красивыя особенности при исполненіи танцевъ, которыя были немыслимы при ихъ исполненіи танцорами. Равномѣрный ритмъ, чудные изгибы и красота линій—эти качества рѣзко выдѣлились при дамскомъ исполненіи. Только женщина способна была привести въ гармонію всѣ контрасты движеній. Въ каждомъ изгибѣ тѣла появилось особенное, только женщинѣ присвоенное чувство изящества.

Благодаря появленію на хореграфической сценѣ женщины, искусство быстро шагнуло впередъ. Механическимъ движеніямъ начали придавать сознательный характеръ, причемъ женщина умѣло примѣняла врожденное ей кокетство. Однимъ выразительнымъ жестомъ женщина, во время танцевъ, могла создать цѣлую поэму любви. Она могла либо подчеркнуть, либо недосказать многозначительную фразу, оставляя зрителя въ постоянномъ ожиданіи неудовлетвореннаго любопытства. Женщина, наконецъ, сама сознала свое превос-

ходство надъ мужчиной и въ царствѣ Терпсихоры начала властвовать надъ толпою, становясь на высоту чувственнаго и техническаго совершенства въ области танцовальнаго искусства. Благодаря чарующей прелести женщины, танецъ пріобрѣлъ высоко-художественное значеніе. Женщина явилась какъ бы добрымъ геніемъ искусства. При сочетаніи приличія, кокетства, и хореграфическая техника начала блистать особеннымъ очарованіемъ, духъ котораго составилъ торжество пластическаго искусства.

Такимъ образомъ, женщина-танцовщица заняла принадлежащее ей по праву мѣсто въ хореграфіи. Она сдѣлалась лучшимъ украшеніемъ балета.

Въ XVII вѣкѣ первенствовалъ танцовщикъ. Въ XVIII-омъ, успѣхъ на балетной сценѣ начали дѣлить между собою мужчина съ женщиной. Наконецъ, въ XIX вѣкѣ окончательную побѣду одержалъ прекрасный полъ. И до сихъ поръ балерина яркою звѣздою властно царствуетъ на хореграфическомъ небосклонѣ.





Возвращаясь къ трудамъ Люлли, слѣдуетъ замѣтить, что въ теченіи первыхъ семи лѣтъ его музыкальной дѣятельности, онъ для балетовъ писалъ чисто итальянскую музыку. Затѣмъ, на немъ сказалось вліяніе Мольера и оба „великихъ Баптиста“ вмѣсто прежняго „ballet de la cour“ создали новый родъ зрѣлищъ „комедію-балетъ“. Такъ какъ въ то время хорошихъ танцовщиковъ было еще очень мало, то вынуждены были выдѣлить хореграфическіе выходы „entrées“ и дать имъ мѣсто въ антрактахъ. По формѣ своей, это были балетныя сцены, по возможности связанныя съ содержаніемъ піесы. Въ такомъ духѣ были поставлены антракты въ комедіяхъ „Господинъ Пурсоньякъ“ и „Мѣщанинъ во дворянствѣ“.

До смерти Мазарини, Люлли можно считать композиторомъ съ чисто итальянскимъ характеромъ. Всѣ вокальные номера писались преимущественно на итальянскій текстъ и въ стилѣ Луиджи Росси и его послѣдователей. Затѣмъ Люлли старался уравновѣсить музыку французскую съ итальянскою. Это особенно замѣтно сказалось въ балетѣ „Alcidiane et Polexandre“, представленномъ во время карнавала 1650 года. Людовикъ XIV съ королевой танцовалъ „entrée“. Самъ же Люлли былъ душею этого балета. Одѣтый мавромъ, онъ игралъ на гитарѣ, аккомпанируя Мавританскую Царицу, танцовавшую шакону.

О крупномъ значеніи Люлли при дворѣ можно судить по слѣдующему достовѣрному разсказу, относящемуся къ постановкѣ этого балета. Молодой король Людовикъ, прибывши на мѣсто, назначенное для спектакля, нашелъ, что ничто еще не было готово.



Представленіе „Alceste" въ Версалѣ 1674 г.
(Рис. 219).



ЛЮЛЛИ.
Портретъ Боннара.
(Рис. 220).

Онъ дважды посылалъ къ Люлли съ приказомъ немедленно начинать. Слуга заявилъ композитору, что король очень гнѣвается, тогда Люлли съ невозмутимымъ хладнокровіемъ отвѣтилъ: „Король—нашъ властелинъ, потому онъ можетъ ждать столько, сколько ему заблагоразсудится“.

Эти дерзкія выходки сходили итальянцу, потому что король любилъ его, сознавая что Люлли, какъ большой знатокъ своего дѣла, былъ незамѣнимъ.

Со смертью кардинала Мазарини, Люлли старался забыть итальянцевъ и сдѣлался ярымъ приверженцемъ французской музыки. Онъ порвалъ послѣднюю связь съ Италіей, принявши французское подданство. Полный переломъ совершился въ 1661 году при постановкѣ балета „Временъ года“. Это былъ дивертиссементъ съ соблюденіемъ въ немъ французскихъ традицій; съ речитативами и аріями на французскомъ языкѣ.

Пасторали сочиненія Люлли въ родѣ „Празднествъ Амура и Вакха“, хотя и имѣли успѣхъ, но они доживали свой вѣкъ. Плодовитый композиторъ хлопоталъ о постановкѣ „Кадма и Герміоны“ съ текстомъ Кино. Это была уже не традиціонная пастораль, а настоящая опера съ послѣдовательнымъ развитіемъ фабулы пьесы, съ драматическими и страстными аріями. На этомъ спектаклѣ, данномъ въ Новой Оперѣ въ 1673 году, присутствовалъ король, оставшійся настолько довольнымъ, что на другой же день Люлли разрѣшено было перебраться съ своей труппою въ Палерояльскій театръ, гдѣ только что скончался Мольеръ, играя на сценѣ „Мнимаго больного“. Туда Люлли перевелъ и свой небольшой оркестръ, которымъ онъ пользовался очень умѣло. Музыкантовъ, въ виду небольшаго помѣщенія палерояльскаго театра, было только сорокъ. Но и этихъ артистовъ было достаточно, чтобы производить мощные, музыкальные эффекты. Баснописецъ Лафонтэнъ говорилъ, что инструменты въ оркестрѣ Люлли были иногда такъ громки и шумны, какъ громовые удары.

Во Франціи, преклоненіе передъ талантомъ Люлли превратилось въ музыкальный догматъ. Всю свою жизнь онъ отыскивалъ новые пути для своего искусства. Современники находили, что онъ достигнулъ совершенства, потому послѣдующіе оперные композиторы Камира, Детушъ, Рамо не старались разрушить созданное музыкальное зданіе. Они были яркими послѣдователями Люлли. Слава о немъ распространилась по всей Европѣ, и большинство произведеній его позднѣйшей эпохи были представлены на сценахъ въ Германіи, Италіи, Голландіи, Англіи. Нѣкоторыя изъ написанныхъ имъ арій сдѣлались настолько популярными, что ихъ пѣли и играли бродячіе оркестры на улицахъ. Арію же „Amour que veux tu de moi“ пѣли всѣ французскія кухарки.

Критики того времени увѣряли, что опера Люлли вызвала въ обществѣ „музыкальное бѣшенство“. Въ настоящее время Люлли почти забытъ. Музыкальные критики вспоминаютъ только о нѣкоторыхъ сохранившихся въ ихъ памяти аріяхъ: „Le heros, que j'attends“, „Revenez amours, revenez“. Оркестры же только изрѣдка исполняютъ его менуэтъ изъ „Мѣщанина во дворянствѣ“.

Въ продолженіи своего пятнадцатилѣтняго владычества въ оперѣ, Люлли написалъ около двадцати музыкальныхъ произведеній: „Les fêtes de l'Amour et de Bacchus“, Cadmus, Alceste, (рис. 219), Thesée Atys, Isis, Psyché, Bellerophon, Proserpine, Le Triomphe de l'Amour, Persée, Phaéton, Amadis de Gaule, Roland, Armide. Онъ умеръ въ 1687 году. Послѣднимъ его произведеніемъ, поставленнымъ при его жизни, былъ Ахиллъ (1687 г.). Затѣмъ, опера „Acis et Galathée“ была поставлена на сцену только черезъ полгода послѣ его смерти.

Люлли также написалъ музыку къ 25 балетамъ, вставленнымъ въ оперы. Тутъ встрѣчаются гавотты, танцовальныя аріи, менуэты, шаконы, буррэ, канарійскіе танцы и особенно очень интересныя пантомимы, вставленныя въ поименованныя выше оперы.

При Люлли, каждая опера обязательно кончалась балетомъ, а иногда простымъ танцовальнымъ дивертиссементомъ, не имѣвшимъ связи съ представленною оперою.

Въ оперныхъ танцовальныхъ выходахъ исполняли „буррэ“, „ригодоны“, пассъ-пье, сарабанды, форланы, мюзетты и контрдансы. Все это варіировалось и перепутывалось по усмотрѣнію балетмейстера, дѣйствовавшаго всегда подъ руководствомъ самого Люлли.

Отдавая должное таланту Люлли, слѣдуетъ все таки признать, что какъ человѣкъ, Люлли былъ достоинъ презрѣнія.

Преклоняясь передъ сильными, Люлли былъ дерзокъ со всѣми остальными и особенно съ подчиненными ему артистами. Онъ не стѣснялся никакими мѣрами, чтобы выдвинуть свой талантъ и умалить достоинства встрѣчавшихся на его пути соперниковъ. Композиторы Камберъ и Берпье были имъ совершенно устранены, а ученикъ его Лауэненъ былъ даже совершенно изгнанъ изъ оркестра за то только, что онъ совершенно правдиво намекнулъ будто, одна изъ сочиненныхъ имъ арій выдана Люлли за свою собственную. Когда было назначено первое представленіе его оперы „Армиды“, пѣвица Рошуа, которой была поручена главная роль, оказалась беременною. Нужно было отложить первое представленіе; въ порывѣ бѣшенства, Люлли подскочилъ къ артисткѣ, со словами: „кто тебѣ сдѣлалъ это“? при этомъ онъ ударилъ ее въ животъ такъ сильно, что несчастная преждевременно разрѣшилась отъ бремени.

На сколько требовательно Люлли относился къ своимъ произведеніямъ, можно судить потому, что пятый актъ „Армиды“ онъ заставлялъ почтеннаго и талантливаго поэта Кино передѣлывать пять разъ. Говорятъ, что благодаря этому обстоятельству, Кино совершенно отказался писать для театра и послѣдняя опера Люлли „Галатея“ была уже написана безъ сотрудничества Кино.



Бошанъ.
(Рис. 221).

Баснописцу Лафонтену онъ однажды сказалъ, что представленная имъ программа оперы „ни къ чорту не годится“. Мольеръ также покинулъ его, не желая больше терпѣть его дерзостей.

На сколько ужасенъ былъ характеръ Люлли, можно судить по цѣлому ряду возбужденныхъ противъ него процессовъ. Поэтъ Гипаръ обвинялъ его въ томъ, что онъ хотѣлъ отравить его; композиторъ Камберъ преслѣдовалъ его судомъ, за то, что Люлли хотѣлъ умертвить его, желая избавиться отъ музыкальнаго соперничества.

Что же касается балетныхъ артистовъ, то онъ обходился съ ними крайне дерзко за исключеніемъ первыхъ сюжетовъ Бошана и Пекура, которыхъ онъ берегъ, зная, что, къ нимъ былъ очень расположенъ король.

Люлли былъ „нрава мерзкаго, имѣлъ душу черную и славился грязною скупостью“. Таковы были отзывы критиковъ, признававшихъ однако единогласно его громадный талантъ.

Незамѣнимымъ и безсмѣннымъ сотрудникомъ Люлли по балетной части былъ Бошанъ. Двадцатипяти лѣтъ отъ роду началъ онъ свою карьеру съ самыхъ незначительныхъ ролей. (Рис. 221). Какъ ни мелки были поручаемыя ему роли, но его талантъ замѣтилъ Мольеръ, который въ 1661 году поручилъ Бошану поставить танцы въ его піесѣ „Les facheux“, исполненной въ присутствіи короля, въ домѣ министра финансовъ Фукэ. Тутъ будущій хореграфъ обратилъ на себя вниманіе, какъ хорошій танцовщикъ. Совершенно случайно вышелъ онъ въ люди. По порученію Людовика XIV, Люлли долженъ былъ организовать праздникъ въ Луврѣ; но Люлли заболѣлъ и поручилъ окончить начатую имъ постановку танцевъ въ королевскомъ балетѣ „Ряженые Амуры“, который ставился въ Луврѣ въ 1664 году. Бошанъ блистательно исполнилъ задачу. Король обратилъ особое вниманіе на ту легкость, съ которою Бошанъ сочинялъ танцы, придавая

имъ красивый колоритъ. Благодаря признаннымъ за нимъ способностямъ, ему была довѣрена постановка и послѣдующихъ, новыхъ балетовъ. Въ 1666 году, при дворѣ имъ былъ поставленъ королевскій балетъ „Тріумфъ Вакха". Тутъ онъ выказалъ свое мастерство въ сочиненіи совершенно новыхъ танцевъ, въ которыхъ сказался особенно изящный вкусъ хореграфа-сочинителя. Такимъ образомъ, Бошанъ быстро пріобрѣлъ расположеніе короля. Молодой хореграфъ былъ награжденъ званіемъ директора Академіи танцевъ. Кромѣ того, для Бошана было учреждено не существовавшее до того времени званіе придворнаго балетмейстера (maitre de ballet), т. е. званіе сохранившееся до сихъ поръ на всѣхъ сценахъ.

Съ этого времени, слѣдовалъ цѣлый рядъ успѣховъ перваго балетмейстера, Бошана. Тридцати лѣтъ отъ роду онъ былъ уже постояннымъ сотрудникомъ Люлли, Кино, Мольера. Особенно отличился онъ при постановкѣ танцевъ въ разномъ стилѣ, въ піесахъ „Пурсоньякъ" (1669), „Мѣщанинъ въ дворянствѣ" (1670). Одинъ изъ дивертиссементовъ его въ испанскомъ стилѣ имѣлъ выдающійся успѣхъ. Король неоднократно давалъ ему денежныя награды за сочиненные имъ дивертиссементы, въ которыхъ Бошанъ участвовалъ и какъ танцовщикъ. Въ 1671 году за сочиненные имъ танцы въ оперѣ „Психея" онъ получилъ королевскую награду въ 1100 ливровъ.

Лабрюйеръ въ критическихъ замѣткахъ того времени увѣряетъ, что Бошанъ исполнялъ очень трудныя па; онъ сравнивалъ его съ античнымъ танцоромъ, „выкидывавшимъ впередъ свои ноги и умѣвшимъ дѣлать на воздухѣ полный туръ".

Лучшими хореграфическими произведеніями Бошана были „Les fêtes de l'Amour et de Bacchus" (1672 г.) и „Le Triomphe de l'Amour". Въ послѣднемъ произведеніи, какъ мы уже говорили, одѣтый въ женскій костюмъ, Бошанъ танцовалъ вмѣстѣ съ королемъ. Бошанъ первый подалъ мысль Люлли замѣнить женщинами артистовъ-мужчинъ, такъ какъ ему самому, достигнувшему уже довольно зрѣлаго возраста, было противно одѣваться въ женскій костюмъ для исполненія женскихъ ролей. Изъ хранящагося въ архивѣ парижской оперы манускрипта Г. Парфэ, видно, что Бошанъ держалъ на своемъ чердакѣ голубей. Глядя на нихъ, онъ учился составлять разныя фигуры для своихъ балетовъ и перенималъ разныя эволюціи и группы, которыя случайно дѣлались птицами во время ихъ кормленія. Скончавшись 69 лѣтъ отъ роду, Бошанъ оставилъ по себѣ память и какъ превосходный преподаватель. Двое изъ его учениковъ сдѣлались знаменитыми: его племянникъ Блонди и Баллонъ, который въ качествѣ танцовщика даже превзошелъ своего учителя.

Утверждаютъ, что Бошанъ изобрѣлъ для хореграфической грамматики особые знаки, дававшіе возможность записывать сочиняемые имъ танцы. Едва-ли, однако, это предположеніе основательно, потому что никакихъ слѣдовъ отъ этой „оркесографіи" не осталось. Другіе же увѣряютъ, что Фелье воспользовался будто-бы изобрѣтеніемъ Бошана и издалъ „оркесографію", выдавши ее за свою собственную. Заслуги Бошана несомнѣнны. Его плодотворная дѣятельность положила прочное начало развитію хореграфическаго искусства на сценѣ.





6.

Два періода царствованія Людовика XIV.—Значеніе Кино.—Появленіе Ла Мотта и Камира.—Новое теченіе въ сценической хореграфіи.



ХОРЕГРАФИЧЕСКОЕ искусство, въ Академіи музыки, къ концу XVII столѣтія, приняло совершенно другой характеръ, потому хореграфію въ царствованіе Людовика XIV можно раздѣлить на два различныхъ періода.

Къ первому относится время, когда поставщикомъ программъ былъ Кино, и затѣмъ ко второму—появленіе Ла Мотта, въ качествѣ распорядителя репертуаромъ Парижской Академіи.

Въ теченіи этого времени въ исторіи хореграфическаго искусства послѣдовало не мало перемѣнъ.



Люлли въ роли убогаго въ бал. „Ночь".

При созданіи французской оперы, при Кино, сущность „балета" осталась прежняя, какъ было при придворныхъ постановкахъ. Разница заключалась только въ томъ, что изъ танцевъ въ операхъ развились самостоятельные дивертисменты. Въ программахъ, сочиненныхъ Кино, конечно, пѣнію отводилось очень широкое мѣсто, и уже съ 1681 года, т. е. со времени постановки „Торжества любви", характеръ и придворныхъ „балетовъ" совершенно видоизмѣнился.

Перешедши въ такомъ видѣ во вновь учрежденную Академію, танцы какъ будто отошли на задній планъ. Въ сущности же, это невѣрно, потому что это явленіе объясняется исключительно только однимъ недостаткомъ артистовъ. Бывшіе въ то время въ незначительномъ числѣ учители танцевъ занимались преподаваніемъ только одинхъ салонныхъ и небольшого числа характерныхъ танцевъ, входившихъ въ составъ придворныхъ „балетовъ". О сформированіи же балетныхъ артистовъ для сцены никто не заботился; да и потребности въ нихъ особенной не ощущалось.

Несомнѣнно, что Кино, благодаря хореграфическому голоду и недостатку балетныхъ артистовъ, вынужденно придалъ совершенно другой видъ преобразованнымъ хореграфическимъ дивертисементамъ, вставляемымъ въ сочиняемыя имъ оперы.

Такъ продолжалось до 1697 года, когда послѣ смерти Люлли въ Академіи стали ставить сочиненія Ла Мотта, отрѣшившагося отъ системы Кино. Онъ взглянулъ на балетъ иначе и совершилъ въ немъ новую реформу, которая едва не затормозила дѣло развитія искусства. При Ла Моттѣ спектакли составлялись такъ, что пѣніе и танцы не имѣли



Съ грав. Изъ кол. С. Н. Х.

(Рис. 222).

никакой общей идеи. Вокальная часть имѣла очень отдаленное отношеніе къ танцамъ, вставляемымъ, какъ говорится, ни къ селу, ни къ городу.

Въ операхъ Кино, фабула непрерывно развивалась въ продолженіи всѣхъ пяти дѣйствій. У Ла Мотта же пьесы были построены изъ мало связныхъ между собою и совершенно различныхъ дѣйствій, гдѣ пѣніе было всегда перепутано съ танцами. Это были интересные дивертисменты-миніатюры, въ анакреонтическомъ духѣ, требовавшіе изящ-

наго исполненія и блистательнаго колорита. То были не оперы, а отрывки, „фрагменты“ изъ разныхъ сочиненій. Ихъ часто перетасовывали, пристегивали къ другимъ піесамъ, выдавая за новинки. Публикѣ это нравилось. Она не скучала, и такая манера хореграфическаго рисунка держалась на оперной сценѣ въ продолженіи семидесяти лѣтъ. При Ла Моттѣ и Пекурѣ, прежній „величественный“, тяжеловѣсный балетъ превратился преимущественно въ легковѣсный, анакреонтическій.

Грузные пять актовъ трагедій-балетовъ Кино были забыты. Серьезное уступило мѣсто галантному. Ла Моттъ прельщалъ публику своей граціозной манерой сочинять легкіе танцы, во вкусѣ живописи Ватто.

Въ такомъ духѣ была составлена піеса „L'Europe galante“, по характеру своему совершенно не похожая на произведенія Кино и по формѣ своей напоминавшая старинные „grand ballets“. Самая піеса „Europe galante“ была по прежнему названа музыкальнымъ балетомъ (ballet en musique) съ пятью entrées. Каждый изъ выходовъ составлялъ совершенно самостоятельную, цѣльную піесу. Въ общемъ же, казалось, что онѣ были какъ будто связаны между собою, давая автору возможность переносить дѣйствіе въ любое государство съ національными костюмами и танцами. Въ первомъ танцовали „Игры“, „Удовольствія“, „Раздоръ“; во второмъ —аркадскіе пастушки, въ третьемъ—испанскій дивертисментъ; въ четвертомъ—венеціанскій маскарадъ и наконецъ пятый происходилъ при дворѣ султана. Связи между дѣйствіями не было почти никакой. Піеса имѣла успѣхъ, благодаря только легкой музыкѣ новаго композитора Кампра, который затѣмъ долго первенствовалъ на оперной сценѣ.



Изъ Амст. изд. 1715 г.

(Рис. 223).

Первое произведеніе Кампра „L'Europe galante“ послужило началомъ для постановки въ Академіи музыки новаго рода спектаклей, составлявшихъ репертуаръ почти всего XVIII вѣка. Спектакли эти состояли изъ ряда дѣйствій и картинъ внѣ пространства и внѣ времени. Ихъ называли „Празднества“, „Любовныя похожденія“, „Отрывки“ и пр. съ разными сюжетами въ каждомъ дѣйствіи. Это была мозаика какъ музыки и танцевъ, такъ и роскошныхъ костюмовъ, блестѣвшихъ яркостью красокъ. Такое отношеніе къ театральному искусству конечно показывало его упадокъ. Чувствовалось отсутствіе сошедшаго въ могилу Кино, умѣвшаго писать серьезныя піесы, въ которыхъ хореграфія была не простымъ, случайнымъ придаткомъ. Формулѣ же, найденной Кино, не суждено было погаснуть. Прошло нѣсколько десятковъ лѣтъ и она снова вспыхнула, яркимъ блескомъ, при реформаторѣ искусства, при Новеррѣ.

„Europe galante“ вызвала рядъ анакреонтическихъ подражаній. Кампра сочинилъ еще имѣвшіе большой успѣхъ „Венеціанскій карнавалъ“ и „Венеціанскіе праздники“ (рис. 222), балетъ „Возрастовъ“, Танкредъ, Ифигенія въ Тавридѣ и другіе. Менѣе успѣшны были любовныя похожденія Марса, Музы, Ахиллъ и другіе.

Прежніе балеты превратились въ забавныя сценки-феерія, съ пастушками и миѳологическими аллегоріями.

Одинъ изъ балетовъ Камира публикѣ видимо не понравился. Пріятели старались утѣшить композитора и предлагали ему разныя средства, чтобы создать успѣхъ этому неудачному произведенію. На сдѣланныя предложенія, Камира воскликнулъ:

„Для этого имѣется единственное средство! Надо удлинить танцы и укоротить юбки у танцовщицъ!" Это пожеланіе въ послѣдствіи осуществилось съ избыткомъ. Впрочемъ, Камира былъ фанатикомъ своего дѣла. Онъ до такой степени былъ занятъ музыкой своихъ оперъ, что въ качествѣ хормейстера въ Парижскомъ соборѣ, присутствуя однажды на вечернѣ—заснулъ. Когда одинъ изъ пѣвчихъ обратился къ нему съ положеннымъ по уставу поклономъ, то Камира быстро проснулся и пропѣлъ арію изъ сочиняемой имъ въ то время оперы: „Vivir, gran Sultana" и пр.

Послѣ смерти Люлли, Камира сдѣлался любимцемъ Людовика XIV, который неоднократно награждалъ его подарками, считая, что Камира былъ единственнымъ композиторомъ, достойнымъ замѣнить Люлли.

Въ томъ же направленіи имъ сочинены „Issée", „Карнавалъ и Безуміе". Послѣдняя піеса была въ первый разъ публично представлена въ Королевской Академіи подъ названіемъ „комедіи-балета" (Рис. 223). Въ числѣ „танцующаго персонала" значились Блонди (Нептунъ), г-жа Данжевиль (Ѳемида), г. Дюмирайль (Аполлонъ), г-жа Жиллэ (Діана), г. Ферроно (Марсъ), г-жа Лаферіеръ (Паллада), г. Дюмулэнъ (Вакхъ) и г-жа Роза (Церера). Всѣ эти піесы, хотя и отдалились отъ задачъ, положенныхъ въ основу будущаго выразительнаго, цѣльнаго балета, но постановка ихъ имѣла отчасти и свою хорошую сторону. Ла Моттъ ввелъ на балетную сцену „анакреонтику" съ рядомъ изящно поставленныхъ пасторалей и красиво скомбинированныхъ аллегорій. Благодаря такому новшеству, прежняя тяжелая форма танцевъ, введенная въ оперы Кино, уступила мѣсто поэтическому элементу, сдѣлавшемуся преобладающимъ въ легкомъ и нѣжномъ жанрѣ Ла Мотта.

Эта форма искусства пришлась по вкусу какъ Людовику XIV, такъ и его двору. Отсюда она перешла и на оперную сцену, гдѣ продержалась довольно долгое время. У Ла Мотта нашлись искусные послѣдователи, продолжавшіе вести хореграфію въ начатомъ имъ направленіи.





7.

Балетный мірокъ, при Академіи. — Составъ балетнаго персонала. — Пекуръ. Его успѣхъ. — Баллонъ. — Блонди. — Танцовщица Прево. — Спектакли у герцогини дю Мэнъ. — Новый родъ балета. — Жизнь Прево.



КОГДА умеръ Мольеръ, то въ распоряженіе Люлли, по приказу Людовика XIV, поступилъ Палерояльскій театръ. Благодаря новому болѣе обширному помѣщенію, директоръ Академіи музыки, терпѣвшій прежде убытокъ, имѣлъ возможность покрывать всѣ расходы по управленію оперой. Въ этомъ театрѣ могло помѣститься до 3000 человѣкъ и въ обыкновенные спектакли сборъ достигалъ до 4000 ливровъ. Въ началѣ XVIII вѣка цѣны на мѣста были слѣдующія: 11 ливровъ (франковъ) и 10 су—за мѣста около сцены и на балконѣ; 7 ливровъ, 4 су—за мѣсто въ ложахъ перваго яруса и амфитеатръ; одинъ ливръ—въ партерѣ и въ ложахъ третьяго яруса. При представленіи новыхъ пьесъ—цѣны удваивались. Спектакли давались три раза въ недѣлю, въ воскресенье, вторникъ и пятницу. Занавѣсъ поднимали или въ пять, или въ шесть часовъ вечера; ее не спускали до окончанія спектакля, въ 9 часовъ вечера. Перемѣна декорацій совершалась на глазахъ публики и въ это время музыка не переставала играть.

Къ числу громадныхъ заслугъ Люлли относятся его постоянныя заботы о пополненіи балетнаго персонала талантливыми артистами. Онъ лично занимался воспитаніемъ танцовщиковъ; онъ создавалъ ихъ, обладая удивительною способностью предугадывать будущіе таланты.

Съ учрежденіемъ Академіи танцевъ, при Люлли сформировался новый, особенный артистическій мірокъ, съ закулисными интригами и своеобразною жизнью. Публика интересовалась не только сценическою карьерою танцовщиковъ и танцовщицъ, но занималась даже интимными подробностями жизни представителей хореграфіи. Такимъ образомъ создалось общеніе между публикою и новымъ художественнымъ міркомъ, что, конечно, не мало поощряло артистовъ къ дальнѣйшему ихъ совершенствованію на подмосткахъ.

И дѣйствительно, уже въ то время оперный и балетный персоналъ въ составѣ 200 человѣкъ представлялъ совершенно особое царство съ своеобразными правами и обычаями. По утвержденному королемъ штату въ Академіи числилось 14 оперныхъ солистовъ и 36 хористовъ. Первые получали всѣ вмѣстѣ 14.100 ливровъ, а вторые 13,200. Кордебалетъ состоялъ изъ 10 танцовщиковъ и 10 танцовщицъ, при чемъ первые танцовщики получали по 1.000 ливровъ каждый, а первыя танцовщицы по 900 ливровъ. На окрестръ, состоявшій изъ 47 „симфонистовъ", полагалось по штату 20,150 ливровъ.



Танцовщикъ Пекуръ.
(Рис. 224).

Не долго, однако, держались этихъ цифръ. Бюджетъ возрасталъ ежегодно, благодаря артистамъ, постоянно требовавшимъ прибавки къ своему скудному содержанію. Не болѣе какъ черезъ два десятка лѣтъ, расходы по содержанію Академіи увеличились болѣе чѣмъ вдвое.

Въ 1727 году балетный персоналъ состоялъ изъ слѣдующихъ лицъ: танцовщики Блонди, бр. Дюмулэнъ, Данжевиль, Тула, Марсель и др., танцовщицы—г-жи Дюпрэ, Лаваль, Агіу, Мюреръ, Прево, Лаферьеръ и др.

Со времени Люлли, хореграфическая техника сдѣлала колоссальный шагъ впередъ. Виртуозность сдѣлалась обязательною для всѣхъ выступавшихъ на публичной сценѣ, потому каждый изъ поименованныхъ артистовъ старался блеснуть какою-либо, присущею ему, особенностью его таланта.

При Люлли, кромѣ его ближайшаго сотрудника, *перваго* французскаго хореграфа Бошана, первокласснымъ артистомъ былъ Пекуръ, создавшій себѣ крупную репутацію въ области хореграфіи. Современники приходили въ восторгъ отъ таланта этого артиста. Людовикъ XIV покровительствовалъ Пекуру и быстро выдвинулъ его среди другихъ его товарищей по искусству. Послѣ смерти Люлли, Бошанъ покинулъ сцену и его мѣсто, по приказу короля, въ 1706 году занялъ Пекуръ, начавшій свою карьеру танцовщика имѣвши только 19 лѣтъ отъ роду. Его дебютъ былъ блестящій и онъ быстро занялъ первенствующее мѣсто. Лабрюйеръ сравниваетъ его съ римскимъ Бафиломъ, увѣряя, что никто, кромѣ Пекура, не можетъ подняться такъ высоко и сдѣлать такъ отчетливо кабріоль. (Рис. 224). Одновременно съ Жаномъ Пекуромъ подвизался съ неменьшимъ успѣхомъ, танцовщикъ Пьеръ Л'Этанъ; но характеръ ихъ таланта былъ различный; Л'Этанъ танцовалъ отчетливо и съ граціей; Пекуръ же отличался легкостью, эластичностью и подвижностью. Оба они держались въ обществѣ съ такимъ достоинствомъ, что

придворная знать считала за честь водить съ ними знакомство. Мнѣніе объ этихъ двухъ артистахъ было различно, но благодаря таланту обоихъ, публика не знала, кому изъ нихъ отдать преимущество. Сложилась даже по этому случаю поговорка: „Жанъ танцуетъ лучше чѣмъ Пьеръ, а Пьеръ танцуетъ лучше чѣмъ Жанъ“.

Составившій себѣ репутацію превосходнаго исполнителя, Пекуръ въ качествѣ опернаго балетмейстера сдѣлался еще болѣе извѣстнымъ, сочинивши танцы для балетовъ „Судъ Париса“, „Возрасты“, „Стихіи“, „Праздники въ Котрэ“, „Протей“ и другихъ; но талантъ его, какъ балетмейстера, былъ значительно ниже таланта его предшественника Бошана.

Въ то время, балетными кумирами были не танцовщицы, а танцоры, потому красавецъ Пекуръ не упускалъ случая, чтобы воспользоваться успѣхомъ среди дамъ. Бывши избранникомъ сердца Нинонъ Ланкло, онъ неоднократно имѣлъ столкновенія съ ея оффиціальнымъ любовникомъ, герцогомъ Шуазелемъ. Это не мѣшало ему однако искать всюду новыхъ любовныхъ приключеній. Онъ былъ избалованъ судьбою и предпочиталъ командовать арміей влюбленныхъ въ него маркизъ и герцогинь, чѣмъ распоряжаться подвѣдомственнымъ ему кордебалетомъ. Это была одна изъ причинъ нѣсколько халатнаго отношенія Пекура къ своимъ обязанностямъ балетмейстера.



Баллонъ. Съ рис. Париж. оперы.

(Рис. 225).



Г. Баллонъ. Изъ архива Париж. оперы.

(Рис. 226).

Оставляя оперную сцену, Пекуръ искалъ себѣ новыхъ лавровъ въ придворныхъ дамскихъ гостиныхъ, гдѣ благодаря его уму и его изящнымъ манерамъ, онъ всегда встрѣчалъ радушный пріемъ. Имъ сочинены разные варіанты салонныхъ танцевъ: „la bourée d'Achille“, „La mariée“, „Le Rigaudon des vaisseaux“, „La Bourgogne“, „La Conty“, которые быстро распространялись по всему Парижу. Большинство его сочиненій знаками записаны въ хореграфіи Фелье.

Пекуръ не покидалъ сцену болѣе 50 лѣтъ кряду. Онъ умеръ въ полномъ блескѣ своей славы, 74-хъ лѣтъ отъ роду.

Въ концѣ XVII и въ началѣ XVIII вѣка пользовались еще извѣстностью танцоры С. Андре и братья Фабіи (Fabies). Любимцемъ же публики считался Баллонъ, о которомъ говорили: „не великъ ростомъ, а великъ талантомъ“. За заслуги, онъ получалъ отъ короля большое жалованье съ условіемъ не покидать Францію. Баллонъ отличался удивительною виртуозностью. Быстрота исполненія разнообразныхъ темповъ была поразительна. Современники утверждали, что за движеніемъ его ногъ трудно было услѣдить. Воздушность этого артиста возбуждала всеобщее удивленіе. Спеціальностью Баллона былъ имъ избранный темпъ „балонэ“. Темпъ этотъ Баллонъ выражалъ умѣніемъ, мастерски, съ свойственной ему быстротою, производить ногами различныя сочетанія прыжковыхъ па. (Рис. 225 и 226).

Почти одинаковыми качествами обладалъ и соперникъ Баллона по искусству, племянникъ Бошана и достойный его ученикъ Блонди.

Съ уваженіемъ относились еще къ Дюмулэну, лучшему изъ четырехъ талантливыхъ братьевъ, который съ честью замѣнилъ ушедшаго со сцены Академіи Баллона, а также и къ нѣкоторымъ менѣе извѣстнымъ артистамъ, которые оставили по себѣ добрую память, какъ талантливые учители танцевъ: Лепоно, Мюраль, Мулэнъ, Маняки, Эперивье отецъ и сынъ.

Слава о французскихъ „профессорахъ" хореграфіи распространялась далеко за предѣлы ихъ отечества. Во всей Германіи не хотѣли учиться танцамъ иначе, какъ у французовъ, создавшихъ уже опредѣленную хореграфическую грамматику. Руководящія начала, принятыя приглашенными изъ Парижа французскими учителями, много способствовали пропагандѣ изящества французскихъ танцевъ и вмѣстѣ съ тѣмъ утверждали общіе при обученіи принципы.



(Рис. 227).

Тѣмъ временемъ, женскій персоналъ, не желая отставать отъ своихъ соперниковъ—танцоровъ, началъ выдвигать изъ своей среды прекрасныхъ исполнительницъ.

Кромѣ г-жи Лафонтэнъ и Сублиньи, въ эпоху Кампра, пользовалась успѣхомъ г-жа Тюйо, прекрасная танцовщица, исполнявшая разныя па съ артистомъ Дюмулэномъ, а также и г-жа Менэзъ, украшавшая спектакли, танцуя съ Мольеромъ.

Въ 1705 году, яркою звѣздою заблестѣла г-жа Прево. Артистка эта начала свою карьеру съ очень ранняго возраста. Маленькой дѣвочкою, она дебютировала въ балетѣ „Atys" въ 1699 году. Ее сравнивали съ музой Терпсихорой. Говорили, что въ своемъ талантѣ она совмѣщала всѣ требованія, предъявляемыя танцовальнымъ искусствомъ: легкость, изящество и грацію. Отчетливость въ исполненіи составляла преобладающее качество этой выходящей изъ ряда артистки. Про нее говорили, что ея взглядъ былъ настолько обворожителенъ, что былъ способенъ размягчить самыя жесткія сердца. Каждый выходъ на сценѣ былъ тріумфомъ артистки, приводившей въ восторгъ неистово рукоплескавшую ей публику. Неизмѣннымъ партнеромъ ея былъ отличавшійся своею легкостью танцовщикъ Баллонъ. (Рис. 227). Особенный успѣхъ, Прево имѣла при исполненіи любимаго ею танца „passe-pied". Въ то время объ ней писали, что она „бѣгала" (courrait) этотъ танецъ съ неподражаемою граціей. Современникъ ея Кино въ своемъ сочиненіи „Le maitre à danser" даетъ восторженный отзывъ о Прево. Онъ говоритъ, что въ любомъ танцѣ, Прево примѣняетъ на практикѣ теоритическія требованія, предъявляемыя къ танцовщицѣ всѣми учебниками вмѣстѣ взятыми—грацію, правильность, легкость и отчетливость. Она заслуживаетъ названіе Терпсихоры—очаровательницы. Особенный успѣхъ Прево имѣла въ спеціально для нея сочиненномъ въ 1715 г. Ребелемъ

дивертисментѣ, подъ названіемъ „les caractères de la danse“. Идея этой хореграфической блестки заключалась въ томъ, что исполнительница должна была показать публикѣ связанные одинъ съ другимъ всѣ модные танцы того времени - куранту, менуэтъ, буррэ, шакону, сарабанду, жигу, ригодонъ, пассепье, гавотъ, мюзетъ. Прелестная исполнительница этого дивертисмента, оживленною игрою своей физіономіи и разнообразіемъ аттитюдъ съумѣла изъ этого хореграфическаго винегретта создать прелестную пантомиму, украшенную граціозными танцами.

Она исполнила этотъ танецъ, подъ блестящее скрипичное соло Ребеля и танцовщицѣ это отдѣльное па удалось въ совершенствѣ. Видя эту удачу,тотъ же Ребель сочинилъ для Прево еще рядъ характерныхъ „выразительныхъ“ танцевъ „La boutade“, „Terpsichore“ и др. Всѣ они были тріумфомъ Прево, съ легкой руки которой танцы, подъ звуки только одного инструмента (solo), сдѣлались не рѣдкостью.

Имя этой хореграфической звѣзды тѣсно связано со введеніемъ пантомимы, которая впослѣдствіи составила главнѣйшее основаніе балета.

Этимъ новшествомъ искусство прежде всего обязано современницѣ Людовика XIV, герцогинѣ дю Мэнъ.

Герцогиня была страстною любительницею театра. Для своего развлеченія она устроила въ своемъ замкѣ „Sceaux“ театръ, гдѣ подъ названіемъ „ночей“ давались разнообразные спектакли, преимущественно комедіи и оперы, въ которыя вставлялись танцы.

Одна изъ этихъ „ночей“ въ 1708 г., а именно четырнадцатая, имѣетъ капитальное значеніе въ исторіи „драматическаго“ танца. Былъ сдѣланъ первый опытъ пантомимнаго балета, съ опредѣленнымъ развитіемъ драматическихъ положеній. Этотъ опытъ не пропалъ безслѣдно; онъ открылъ широкіе горизонты для хореграфическаго искусства въ Академіи музыки. Герцогинѣ дю Мэнъ пришла мысль воочію насладиться пантомимою древнихъ римлянъ, въ которой прославились Бафиллъ, Гиласъ и Пиладъ.



Герцогиня Луиза дю Мэнъ.

(Рис. 228).

Для спектакля, въ „четырнадцатую ночь“ герцогиня поручила Ла Мотту и Мурэ составить три различныя картины, объединенныя одною общею идеею. Сюжетъ Ла Мотта оказался крайне ничтожнымъ. Въ первой картинѣ, названной „Поясъ Венеры“, мать Амура была въ отчаяніи отъ потери драгоцѣннаго пояса. Во второй картинѣ, „Аполлонъ и Муза“, былъ вставленъ хореграфическій дивертисементъ съ отдѣльнымъ „трагическимъ па“. Муза Мельпомена представила первоначально четырехъ героинь „трагедіи“, которыя съ большимъ успѣхомъ протанцовали „сарабанду“. Затѣмъ Аполлонъ, по примѣру Мельпомены, предложилъ Венерѣ характерный танецъ Камиллы и Горація съ кинжаломъ въ рукахъ. Этому герою предшествовали воины, которые несли три меча, трофеи Горація.

Самая-же пантомима составляла заключительную сцену, содержаніе которой цѣликомъ было взято изъ трагедіи Корнеля „Горацій“. Подъ музыку Мурэ, лучшіе артисты Академіи, г-жа Прево и г. Баллонъ, жестами и мимикой передали чувства дѣйствующихъ лицъ, выведенныхъ на сцену Корнелемъ. Вмѣсто страстныхъ стиховъ, они должны были „говорить

одними только жестами". Г-жа Прево и танцовщикъ Баллонъ превосходно выполнили порученныя имъ роли. Обладая удивительною подвижностью лица и благодаря игрѣ физіономіи, они передавали чувства героевъ Корнеля такъ естественно, что публика пришла въ полное умиленіе и плакала. Успѣхъ этого спектакля былъ громадный. Это было своего рода откровеніе для хореграфовъ, которые не замедлили воспользоваться этимъ новшествомъ, слѣдуя, впрочемъ, по этому пути очень робкими шагами. Такъ какъ идея постановки перваго „выразительнаго балета" принадлежитъ герцогинѣ дю Мэнъ, то въ исторіи хореграфіи, герцогинѣ должно быть, безспорно, отведено почетное мѣсто (рис. 228).



(Рис. 229).

Прево была также прекрасною преподавательницею. Еще до ухода своего съ оперной сцены, она представила публикѣ трехъ молодыхъ своихъ ученицъ: г-жу Ринале, которая имени себѣ не составила; затѣмъ, Клару Камарго, дебютировавшую 16 лѣтъ отъ роду въ 1626 году, а въ слѣдующемъ году Марію Саллэ, дублировавшую Прево. Эти послѣднія двѣ ученицы сразу сдѣлались соперницами своей учительницы.

При дебютѣ Камарго, Франсуаза Прево была еще въ полномъ блескѣ своего таланта. Но, въ это время, Людовика XIV, съ его любимыми „важными" и серьезными „пассенье"—не было уже больше въ живыхъ. Тогда Прево перешла на танцы съ веселымъ темпомъ. И они удавались ей превосходно. Мастерски танцовала она ригодонъ и бойко ускоряла темпъ въ танцахъ сочиненія Рамо.

Въ теченіи 25 лѣтъ Прево непрерывно блестѣла на оперной сценѣ, а въ 1730 удалилась на покой. Имѣя 60 лѣтъ отъ роду, она умерла въ 1741 году.

Въ музеѣ города Тура хранится портретъ этой артистки. (Рис. 229). Художникъ Рау, вдохновившись вѣроятно какъ талантомъ, такъ и частною жизнью Прево, опоэтизировалъ эту танцовщицу, изобразивши ее античною вакханкою съ голыми ногами и съ открытою грудью, то есть въ такомъ костюмѣ, въ которомъ она могла бы показаться развѣ только на интересныхъ, модныхъ въ то время вечеринкахъ, устраиваемыхъ богатою, придворною молодежью.

Въ частной жизни, Прево не отставала отъ своихъ подругъ по театру. Она не отличалась особенною скромностью и въ виду ограниченности получаемаго ею содержанія, постоянно имѣла „обожателей", награждавшихъ ее своими милостями.

Считаемъ небезынтереснымъ привести эпизодъ изъ жизни этой балерины. Прево была любовницею Г. де Месмесъ, который обязался уплачивать ей ежегодно по 6000 ливровъ. Узнавши однако о невѣрности своей возлюбленной, онъ прекратилъ выдачу ей пособія, Тогда Прево громко протестовала и добилась того, что влюбленный былъ снова у ея ногъ. Затѣмъ Прево наградила его сыномъ, въ то время когда тотъ окончательно разорился на нее. Предвидя бѣдность, Прево изгнала своего разорившагося любовника, при чемъ сдѣлавши театральный жестъ, произнесла классическую фразу: было время, когда вы меня изгоняли! Теперь очередь за вами! Уходите!



Г-жа Прево и г. Баллонъ *).
Съ ст. грав. Изъ кол. С. Н. Х.
(Рис. 230).

*) Помѣщая настоящій рисунокъ, оговариваемся. Мы пріобрѣли гравюру съ надписью „Le Sieur Ballon et la D-lle Prevots, dans le ballet des Scytes". Между тѣмъ, совершенно такую же гравюру, на которой только „обратно" изображены танцовщица и танцовщикъ въ тѣхъ же костюмахъ и въ тѣхъ же позахъ, мы нашли въ архивѣ Парижской Grand Opéra. Подпись же совсѣмъ другая: г-жа Салле и г. Добервалъ въ балетѣ „Сильвія". Которая изъ двухъ картинъ соотвѣтствуетъ дѣйствительности, рѣшить не беремся, хотя мы склонны предполагать, что рисунокъ этотъ относится скорѣе къ позднѣйшему времени, т. е. ко времени Доберваля.



8.

Положеніе артистовъ на сценѣ.—Аллегорическіе костюмы.—Неудобство костюмовъ.—Уничтоженіе традицій.—Содержаніе и составъ балетнаго персонала при Академіи музыки.—Списокъ произведеній второго періода царствованія Людовика XIV.—Эпоха Люлли.



ДЛЯ ПОЛНОЙ картины положенія хореграфіи при Людовикѣ XIV, необходимо объяснить тѣ внѣшнія условія, въ которыя были поставлены танцовщики во время исполненія ими танцевъ.

Артисты выходили на сцену не иначе, какъ въ маскахъ. Хотя обычай этотъ очевидно перешелъ отъ цивилизованныхъ, античныхъ грековъ и римлянъ, но во всякомъ случаѣ кажется страннымъ, что онъ могъ такъ долго держаться въ такой культурной странѣ, какъ Франція временъ Людовиковъ.

Удивительно, что лучшіе представители общества преклонялись передъ талантами танцовщиковъ Бошана, Пекура, Баллона, а между тѣмъ никогда не видали лица своихъ кумировъ.

Застывшее на маскѣ выраженіе лица никогда не могло показать зрителямъ чувствъ, наполнявшихъ душу блестящихъ артистовъ.

Только для прекраснаго пола сдѣлано было исключеніе. Съ тѣхъ поръ, какъ танцовщица впервые появилась на сценѣ, она танцовала безъ маски; лицо же ея партнера было покрыто этимъ нелѣпымъ украшеніемъ, сохранившимся на сценѣ до конца XVIII столѣтія.

Костюмы танцоровъ, всегда страдавшіе отсутствіемъ исторической правды, отличались оригинальностью. Это было смѣшеніе современныхъ модныхъ туалетовъ съ античными и аллегорическими одѣяніями. Твердо сохранялось то же самое направленіе, которое существовало и въ предыдущія царствованія. Не безъ основанія можно предположить, что благодаря „маскамъ“ требовалось крайнее разнообразіе въ костюмахъ. И дѣйствительно, сценическія одѣянія придумывались съ аллегорическими аттрибутами, служившими характеристикой изображаемаго лица. Такъ напримѣръ, Армида

была одѣта въ шелковомъ платьѣ съ длиннымъ шлейфомъ и узкою таліей. Масса кружевъ дополняла ея платье. Головной уборъ состоялъ изъ заостренной высокой башни, съ которой ниспадалъ длинный газовый вуаль. Вообще, костюмы были блестящи и ярко окрашены, зачастую, безъ всякаго вкуса и безъ смысла. „Вѣтры“ всегда выходили на сцену быстрымъ темпомъ съ мѣхами и вѣеромъ въ рукахъ. „Пьянство и Развратъ“ выходили, шатаясь, съ короною на головѣ, составленною изъ бокаловъ съ виномъ разныхъ цвѣтовъ. Силенъ со свитою выходилъ на сцену всегда возбужденный, покрытый виноградными гроздіями и листьями. Геній Музыки былъ одѣтъ въ кирасу, сдѣланную изъ гитарнаго остова. „Время“ представлялось разнообразно. Большею же частью оно было четырехцвѣтнымъ для обозначенія четырехъ временъ года. На спинѣ — крылья; на головѣ митра съ часами. „Судьба“ покрывалась звѣздами и зеркалами, потому что въ небесныхъ свѣтилахъ и въ зеркальныхъ отраженіяхъ познавалась судьба человѣка.

Садовники покрывались капустою, морковью, нанизанными въ видѣ вѣнка съ рѣпами на головѣ и съ другими овощами.



Морской божокъ въ бал. „Пелей“.
(Рис. 231).



Одна изъ Нереидъ въ балетѣ „Өетида“.
Изъ кол. С. Н. Х.
(Рис. 232).

Въ разныхъ коллекціяхъ эстамповъ, и особенно при музеѣ парижской Grand Opéra, сохранилось множество рисунковъ этихъ театральныхъ костюмовъ. Рѣки изображались на разныя манеры. Ихъ одѣвали въ разрѣзныя длинныя платья зеленаго цвѣта, покрытыя тростникомъ и водяными растеніями. Нимфамъ, пастушкамъ также были присвоены особыя одѣянія. Для „Игръ“ дѣлался костюмъ съ зашитыми игральными картами и костями. „Міръ“ былъ покрытъ сплошь географическими картами. Длинное платье „міра“ было украшено золотыми позументами, на плечахъ развивалась серебряная мантилья; громадный парикъ и вызолоченная маска дополняли костюмъ. Несомнѣнно, что сочинители костюмовъ отличались богатою изобрѣтательностью, но нѣкоторыя одѣянія, не лишенныя вкуса, были крайне неудобны для ношенія; особенно же во время танцевъ, они мѣшали свободнымъ движеніямъ танцующихъ.

Такъ какъ костюмъ имѣлъ первенствующее значеніе, то личность артиста и индивидуальность исполнителя зачастую совершенно стушевывалась. Подъ давленіемъ внѣшней „символики“ танцовщикъ не въ состояніи была выдвинуть свои внутреннія достоинства.

Много было сдѣлано костюмовъ для олицетворенія миѳологіи, но духъ времени совершенно не отражалъ въ себѣ античнаго міра. Къ героямъ эллинской культуры пристегнуты были только одни ихъ названія; существо же ихъ было утрачено. По сценѣ ходили не боги и полубоги, а маскарадныя куклы съ пристегнутыми къ нимъ ярлыками представителей греческаго культа. (Рис. 231 и 232).

На символику костюмовъ не жалѣли денегъ. Изъ счетовъ, представленныхъ въ придворное вѣдомство, видно, что на костюмы для одного поставленнаго въ 1663 году



Костюмъ Нептуна. Изъ архива Париж. оперы.
(Рис. 233).

балета въ Версалѣ истрачено было 2400 ливровъ. Парикмахерша получила 120 фунтовъ за одну только прическу при дворныхъ дамъ въ балетѣ „Флора", поставленномъ въ Тріанонѣ.

Точка отправленія костюмеровъ времени Людовика XIV была аллегорія и символъ, при чемъ принимали во вниманіе неизбѣжность ношенія корсета, безъ котораго не обходился ни одинъ ни мужской, ни женскій костюмъ. Традиціи въ способѣ ношенія костюма держались крѣпко во все время царствованія Людовика XIV. Головной уборъ почти всегда былъ украшенъ пукомъ перьевъ, какъ бы въ подражаніе воинамъ временъ римской имперіи. (Рис. 233). У танцоровъ костюмы были короткіе; танцовщицы же, съ тѣхъ поръ какъ были допущены на сцену, танцовали въ длинныхъ платьяхъ, такъ что ноги ихъ были видны далеко ниже колѣна. Только при олицетвореніи „Удовольствій", „Игръ" и „Развлеченій", допускалась нѣкоторая обнаженность. Скромность въ одеждѣ на сценѣ была обязательна. (Рис. 234). Даже статуи въ мастерской скульптора Пигмаліона были одѣты въ длинныя платья.

Насколько Людовикъ XIV заботился о красотѣ и роскоши костюмовъ, можно судить по тому, что для исполненія ролей въ балетѣ „Музъ", вставленномъ въ пьесу Мольера „Сицилієцъ", король подарилъ двѣ роскошныя накидки г-амъ де Бри и Мольеръ.

Даже современникамъ такіе костюмы не особенно нравились. Только въ самомъ концѣ царствованія Людовика XIV, въ 1714 году, въ Академіи были введены чисто французскіе костюмы, другого покроя. Въ оперѣ-балетѣ, соч. Лафона, „Праздникъ Талія" въ первый разъ женскій персоналъ былъ одѣтъ въ городскихъ модныхъ платьяхъ, замѣнившихъ прежніе грузные костюмы, представлявшіе собою смѣсь всевозможныхъ сочетаній, взятыхъ изъ античнаго міра и смѣшанныхъ съ нелѣпыми фантастическими изобрѣтеніями костюмеровъ.

До конца дней своихъ, Людовикъ XIV интересовался балетомъ. Въ 1713 году онъ даже собственноручно составилъ бюджетъ на содержаніе балета при Академіи музыки на 1713 годъ.

Танцовщиковъ опредѣлено 112. Въ общемъ, на нихъ ассигновано 8400 ливровъ. Двоимъ—по тысячѣ, четыремъ—по 800; четыремъ по 600 и двоимъ по 400. Положеннымъ по штату десяти танцовщицамъ назначено 5400 ливровъ. Изъ нихъ двѣ получали по 900 ливровъ, а затѣмъ по 500 и 400 ливровъ.

Кромѣ того по штату полагались: одинъ режиссеръ—1500 ливровъ, балетмейстеръ 1500. Декораторъ—1200. Костюмеръ 800.

При этомъ, королемъ не были забыты и авторы балетовъ, которые оплачивались по 120 ливровъ за каждый изъ первыхъ 10 спектаклей и по 60 за послѣдующіе.

Подводя итоги царствованія Людовика XIV,



Ночь и Зима. (Изъ балета „Ночь"). 1653 г. Съ соврем. рисунка. Изъ кол. Н. Х.
(Рис. 234).

дѣлается несомнѣннымъ, что въ этотъ блестящій вѣкъ хореграфія, въ смыслѣ своего развитія, сдѣлала громадные успѣхи.

Людовикъ старался воскресить все величіе древняго міра и стремился примѣнить къ нему новый, красивый типъ танцевъ, впослѣдствіи любовно перенесенныхъ на публичную сцену. И дѣйствительно, Король-Солнце своими яркими лучами освѣтилъ искусство, получившее при немъ тѣ благородныя формы изящества, благодаря которымъ хореграфія заняла почетное мѣсто и на сценѣ.

Въ началѣ своего царствованія Людовикъ XIV со дворомъ своимъ жилъ преимущественно въ Фонтенбло, въ садахъ котораго давались роскошно обставленныя балетныя представленія. Не имѣли они конечно ничего общаго съ современнымъ балетомъ и съ теперешнимъ его персоналомъ, обтянутымъ въ трико и едва прикрытымъ легкими матеріями. Танцовали строгую куранту, сарабанду и другіе танцы, гдѣ на первомъ планѣ преобладали чопорность и изысканная вѣжливость.



Костюмъ Вакханки.
Изъ архива Париж. оперы.
(Рис. 236).

Изъ Фонтенбло, балеты на вольномъ воздухѣ съ природными декораціями перенесены были въ Версаль, красивѣйшее изъ созданій великаго Людовика.

Какъ здѣсь, такъ и въ залахъ парижскихъ дворцовъ, по велѣнію монарха, на праздникахъ дѣйствовалъ миѳологическій міръ со всѣми богами Олимпа, которыхъ зачастую изображалъ, танцуя, самъ король. Но, кромѣ названій и наружныхъ аллегорическихъ знаковъ, версальскій или тюльерійскій Олимпъ не имѣлъ ничего общаго съ гомеровскими богами. Какъ на наглядный примѣръ можно указать на Грацій, появлявшихся едва ли не въ каждомъ придворномъ спектаклѣ. Рисунки костюмовъ (Рис. 235) того времени наглядно удостовѣряютъ, что эти Граціи въ длинныхъ одеждахъ не могли быть неизмѣнными спутницами греческой Афродиты. Или же Вакханки, безъ которыхъ также не обходилось ни одно балетное представленіе. Вакханки—эти дикія танцовщицы античнаго міра, въ упоеніи страстей терявшія свой человѣческій образъ, не имѣли даже отдаленнаго сходства съ версальскими вакханками (Рис. 236), олицетворенными въ балетахъ при Людовикѣ XIV. Въ рукахъ, вмѣсто тирса, стрѣла обвитая виноградными гроздями, вмѣсто звѣриной шкуры на плечахъ блестящій, длинный костюмъ, не дававшій ни малѣйшаго понятія о тѣхъ страстныхъ менадахъ, которыя на античныхъ вазахъ замирали въ оргіостическомъ экстазѣ своихъ безформенныхъ танцевъ.



Три Граціи.
Изъ архива Париж. оперы.
(Рис. 235).

Такое странное отношеніе къ излюбленному въ то время античному міру, конечно, не можетъ быть поставлено въ укоръ. Оно легко объясняется духомъ того времени, не допускавшимъ никакихъ наружныхъ признаковъ нескромности. Искусство же, построенное на мистическихъ традиціяхъ и на чисто внѣшнихъ замкнутыхъ понятіяхъ о художественной красотѣ, пока не рѣшалось выйти изъ рамокъ традицій. То было время, когда танцы были тягучи, достаточно скучны и когда всякое проявленіе рѣзкой выразительности въ танцахъ считалось недопустимымъ. Но всѣ эти аномаліи нисколько

не вредили успѣхамъ хореграфіи. Напротивъ того, отрѣшившись отъ грубыхъ чувственныхъ формъ, онѣ способствовали развитію вкуса къ одному только изящному. Въ этомъ заключалась главнѣйшая заслуга этой эпохи, утвердившей законы прекраснаго.

Въ погонѣ за такими идеалами были конечно и недомолвки; но онѣ были быстро замѣчены, когда танцы перешли на публичную сцену въ Академію. Тутъ, уже при первомъ балетмейстерѣ Бошанѣ были сдѣланы замѣтныя попытки къ устраненію нежелательныхъ недочетовъ, хотя бы въ томъ смыслѣ, что роли тѣхъ же Грацій вмѣсто мужчинъ исполнялись женщинами. Кромѣ того, уже со времени Бошана танцы наравнѣ съ науками сдѣлались въ обществѣ обязательнымъ предметомъ преподаванія. Кто не умѣлъ танцовать, тотъ не могъ быть кавалеромъ въ Версали.

Замѣститель Бошана Пекуръ въ балетныхъ повшествахъ пошелъ еще дальше. Балетмейстеръ этотъ въ костюмахъ сдѣлалъ существенныя измѣненія, дававшія возможность двигаться болѣе свободно. Затѣмъ, при Пекурѣ и при содѣйствіи его товарищей по искусству, техника танцевъ была усовершенствована до виртуозности. Благодаря такому направленію для поступленія на балетную сцену требовалась предварительная, строгая школа, и балетъ сталъ истиннымъ, не для каждаго доступнымъ искусствомъ.

Вообще, въ царствованіе Людовика XIV, въ балетѣ стремились къ созданію совершенно устойчивыхъ формъ, чему, конечно, во многомъ способствовала учрежденная королемъ Академія музыки и танцевъ. Страсть къ танцамъ изъ придворныхъ сферъ стала переходить и въ средніе слои общества. Это можно заключить изъ того, что и на книжномъ рынкѣ появились изданія, трактовавшія о хореграфіи. Это доказываетъ очевидную потребность въ обществѣ спеціальной хореграфической литературы.

Людовикъ XIV, конечно, былъ главнымъ руководителемъ поступательнаго движенія въ хореграфіи, которой онъ старался придать величественный характеръ. Лично участвовалъ онъ въ 26 балетахъ и въ одномъ изъ нихъ въ „Prospérité des armes de France", празднуя торжество своего оружія, король танцовалъ главную роль.

Ему удивлялись и подражали. Благодаря громадному вниманію, которое оказывалось искусству въ царствованіе Людовика XIV, балетъ представлялъ собою вѣнецъ зрѣлища, на которомъ достигались художественные идеалы того вѣка.

На помощь призывались музыка, поэзія и живопись. Благодаря стремленію приблизиться къ жизни, танецъ самъ собою развивался въ предѣлахъ допустимаго въ этомъ искусствѣ реализма. Всѣ хореграфическіе „entrées" съ стилизованными танцами дали такой толчокъ хореграфіи, что не было болѣе сомнѣнія въ близости того времени, когда искусство это отмежуетъ себѣ широкое поле для реальной пантомимы, для движущейся пластики и для выразительныхъ танцевъ.



СПИСОКЪ

ПРОИЗВЕДЕНІЙ ВТОРОГО ПЕРІОДА ЦАРСТВОВАНІЯ ЛЮДОВИКА XIV.

ЭПОХА ЛЮЛЛИ.

1671 1715.

1671.—Помона—опера или музыкальное произведеніе, слова аббата Перрена; музыка Камбера.

Первая опера, представленная публично въ Парижѣ, въ Королевской Академіи Музыки.

„Балетъ балетовъ“, музыка Люлли; программа Мольера.

Исполненъ при дворѣ въ С. Жерменѣ, гдѣ былъ поставленъ по мысли короля.

„Страданіе и радости Любви“—пастораль въ 5 дѣйствіяхъ съ прологомъ, муз. Камбера, слова Жильбера.

1672. — „Праздники Амура и Вакха“. пастораль въ 3 д. съ прологомъ. Музыка Люлли. Текстъ Мольера, Бансерада и Кино.

Это было первое произведеніе Люлли, поставленное имъ на сценѣ Академіи. Этою піесою Люлли началъ свою блестящую карьеру, сдѣлавшись директоромъ Академіи, благодаря протекціи г-жи Монтеспанъ.

Эта пастораль представляетъ собою не оперу и не балетъ; это попури, составленное изъ разныхъ сочиненныхъ имъ прежде танцевъ для придворныхъ балетовъ. Для постановки этого балета, Люлли пригласилъ знаменитаго въ ту эпоху машиниста и декоратора Вилкарини.

1673.—Кадмъ и Герміона, лирическая трагедія въ 5 д. съ прологомъ. Музыка Люлли. Слова Кино.

Въ балетѣ принималъ участіе г. Бошанъ и дебютировалъ Летанъ (Lestang).

Трагедія эта имѣла такой успѣхъ, что была неоднократно возобновляема на сценѣ Академіи. Въ 1674—съ дебютомъ знаменитаго танцовщика Пекура. И потомъ въ 1678, 1679. 1690. 1703. 1711. 1737. Изъ балетныхъ артистовъ въ эти годы принимали участіе г-жи Лафонтэнъ, Саллэ, которая участвовала и какъ пѣвица и какъ танцовщица. Сублиньи, Маріетта и гг. Балонъ, Блонди, Мальтеръ, Дюмулэнъ, Жавилье и др.

1674. Альцеста. — Лирическая трагедія въ 5 д. съ прологомъ. Музыка Люлли: слова Кино.

Это была первая опера, представленная на Палеройяльскомъ театрѣ, переданномъ въ распоряженіе Люлли послѣ смерти Мольера. Участвовали балетные артисты Летанъ. Форъ, Маньи, Бошанъ. Женскія роли пастушекъ исполняли танцовщики Боннаръ и Ноблэ.

Альцеста имѣла значительный успѣхъ и эту трагедію возобновляли шесть разъ, вплоть до 1759 года. Танцовали въ ней лучшія въ то время балетныя силы: г-жи Прево, Лаферьеръ, Саллэ, Камарго, Маріета, Вестрисъ, Пювинье, Лани. Изъ мужского персонала въ этотъ періодъ времени участвовали: гг. Пекуръ, Дюмулэнъ, Дюпрэ, Вестрисъ, Лани и др. Возобновленная въ послѣдній разъ въ 1757 году, піеса эта выдержала 32 представленія.

1675.—„Тезей“, лирическая трагедія въ 5 д. съ прологомъ. Музыка Люлли: слова Кино.

Изъ всѣхъ произведеній Люлли, наиболѣе продолжительнымъ успѣхомъ пользовался „Тезей“, который не сходилъ съ оперной сцены въ теченіе цѣлыхъ ста лѣтъ. Его возобновляли тринадцать разъ, вплоть до 1782 года.

Танцовали всѣ лучшіе артисты и артистки этого длиннаго періода времени. Между прочимъ, въ 1730 г., Камарго послѣ „Тезея“, въ видѣ дивертисемента танцовала имѣвшіе громадный успѣхъ „Caractères de la danse“, затѣмъ, въ другомъ спектаклѣ въ томъ же году послѣ „Тезея“ былъ данъ дивертиссементъ изъ „Пурсоньяка“ и „pas de trois“, исполненный г-жею Камарго и гг. Блонди и Дюмулэномъ.

Музыку Люлли въ „Тезеѣ“ любили настолько, что когда въ 1767 году Мондонвиль при возобновленіи „Тезея“ вздумалъ сдѣлать разныя добавленія и музыкальныя исправленія, то публика протестовала, требуя „Тезея“ Люлли безъ всякихъ попра-

вокъ. Это было исполнено и „Тезей" въ прежнемъ видѣ выдержалъ двадцать рядовыхъ представленій.

Карнавалъ — маскарадъ изъ разныхъ піесъ, составленный изъ дивертиссементовъ музыки Люлли; слова Мольера, Бансерада и Кино.

Это было безсвязное собраніе разныхъ вставныхъ въ старыя піесы вокальныхъ и танцовальныхъ номеровъ.

1675. — ATYS, лирическая трагедія въ 5 д. съ прол., музыка Люлли; слова Кино.

Это была одна изъ любимѣйшихъ оперъ Людовика XIV; онъ заставлялъ ее возобновлять при дворѣ, гдѣ говорили, что „Atys"—это опера короля.

Участвовали: Бошанъ, Пекуръ, Летанъ.

Возобновляли восемь разъ вплоть до 1740 года. Въ этомъ спектаклѣ участвовали: Камарго, Прево, Саллэ, Карвель, Ле-Бретонъ и др. Успѣхъ былъ такъ великъ, что черезъ два часа послѣ открытія кассы билеты уже были всѣ разобраны. Въ этой оперѣ сказалась почти безпричинная ненависть, которую питалъ Буало къ поэту Кино. Когда давали эту оперу во дворцѣ, то Буало просилъ посадить его подальше на такое мѣсто, чтобы нельзя было разслышать стиховъ Кино.

1677. — ***Изида***, лирическая трагедія въ 5 д. съ прологомъ. Музыка Люлли: слова Кино.

Изиду, благодаря красотѣ композиціи, назвали „оперою музыкантовъ". Въ сценѣ ссоры Юноны съ Нимфою Іо усмотрѣли намекъ на г-жу Монтеспанъ, и авторъ Кино былъ по этому случаю на два года изгнанъ изъ Парижа.

Вставной въ эту оперу балетъ „Божество богатства" былъ поставленъ Бошаномъ и Оливэ и исполнялъ его исключительно мужской персоналъ: Бошанъ, Пекуръ, Маньо и Бутвиль.

1678. ***Психея***, лирическая трагедія въ 5 д. съ прологомъ. Музыка Люлли, слова Мольера и Корнеля.

Особаго успѣха не имѣла. Возобновили ее въ 1703 году и Флору танцовала г-жа Салле.

1679. — ***Беллерофонъ***, лирическая трагедія въ 5 д. съ прологомъ. Музыка Люлли. Текстъ Корнеля и Фонтенелля.



Беллерофонъ имѣлъ громадный успѣхъ. Критики того времени особенно восторгались мелодіей увертюры, которая, въ сущности, представляла собою небольшую танцовальную арію въ 40 тактовъ. Въ то доброе старое время этого было достаточно, чтобы возбудить энтузіазмъ.

Эту трагедію давали безъ перерыва въ теченіи десяти мѣсяцевъ къ ряду. При первой постановкѣ въ балетахъ въ роляхъ пастушковъ, пастушекъ, амазонокъ, вакханокъ и пр. участвовалъ только одинъ мужской персоналъ—Бошанъ, Летанъ, Пекуръ и Облэ. Затѣмъ, при возобновленіи участвовали и танцовщицы, Прево, Камарго, Саллэ съ партнерами.

1680. — ***Прозерпина***, — лирическая трагедія въ 5 д. съ прологомъ. Музыка Люлли, слова Кино.

Первоначально поставлена была при дворѣ, а затѣмъ на оперной сценѣ Академіи держалась шестьдесятъ восемь лѣтъ.

При постановкѣ, роли нимфъ исполняли мужчины Бутвиль, Ноблэ и Мирайль. При возобновленіяхъ же эти роли были поручены дамскому персоналу. Въ этой піесѣ особенное вниманіе обращали на себя декораціи; поражало пятое дѣйствіе, въ которомъ былъ представленъ водяной каскадъ, сдѣланный изъ серебристо газовой матеріи, вертящейся на горизонтальныхъ столбахъ различной величины. Этотъ сценическій эффектъ изобрѣтенъ былъ вновь приглашеннымъ итальянцемъ Сервандони.

1681. — ***Торжество Амура,*** королевскій балетъ съ 20 выходами. Музыка Люлли: слова Кино и Бансерада.

Въ этомъ балетѣ въ первый разъ публично выступила женщина танцовщица; изъ числа всѣхъ артистокъ, выпущенныхъ на сцену, наиболѣе отличилась г-жа Лафонтэнъ.

1682. — ***Персей***, лирическая трагедія въ 5 д. съ прологомъ. Музыка Люлли: слова Кино.

Сначала сыграна при дворѣ, а затѣмъ перенесена на сцену Академіи.

Эта трагедія имѣла громадный успѣхъ и долго не сходила съ репертуара „Академіи музыки". Декораціи, сдѣланныя для этой піесы, показываютъ поразительную роскошь при постановкѣ оперъ-балетовъ. Дворецъ „Солнца" привелъ въ восторгъ всѣхъ зрителей. На украшеніе колоннъ этого зданія было употреблено 7.000 камней, блестѣвшихъ разноцвѣтными огнями. Это была дѣйствительно волшебная картина.

Въ Персеѣ особенно отличался танцовщикъ Пекуръ. Своими танцами, онъ вызвалъ громкія одобренія короля и публики.

Въ этой же оперѣ г-жа Дематэнъ выступила одновременно и какъ пѣвица, и какъ танцовщица. Впослѣдствіи она окончательно промѣняла хореграфію на оперное амплуа.

Въ балетѣ участвовали г-жа Лафонтэнъ и г. Пекуръ.

1683. — ***Фаэтонъ***, лирич. трагедія въ 5 д. съ прологомъ. Музыка Люлли: слова Кино.

Эту піесу называли „народною оперою“, потому что „Фаэтонъ“, благодаря роскоши постановки, охотно посѣщался народомъ.

Опера Фаэтонъ была возобновлена въ 1730 и 1742 гг. съ непомѣрною роскошью. Особенно красивы были: 1) декорація 2-го дѣйствія аркада во дворцѣ египетскаго царя, въ дорическомъ стилѣ, и 2) декорація 4-го дѣйствія грандіозный дворецъ „Солнца“ съ высоко поставленнымъ трономъ дневнаго свѣтила, отличавшагося особымъ блескомъ и сіявшаго золотомъ и драгоцѣнными камнями.

При возобновленіи участвовали г-жи Камарго и Данжевиль.

1684. „AMADIS“, лир. трагедія въ 5 д. съ прологомъ. Музыка Люлли; слова Кино.

1685. ***Роландъ***, лир. трагедія съ прологомъ. Музыка Люлли: слова Кино.

Увѣряютъ, что Люлли считалъ музыку въ Роландѣ лучшимъ изъ всѣхъ своихъ произведеній.

„Идиллія мира“, пастораль въ одномъ дѣйствіи. Музыка Люлли; слова Кино.

— ***„Версальская эклога“***, дивертиментъ съ музыкой Люлли и словами Кино.

Въ первый разъ представленъ въ Версальскомъ дворцѣ. Интересенъ въ томъ отношеніи, что въ балетѣ, въ костюмѣ нимфы, танцовали король Людовикъ XIV и маркизъ Виллеруа совмѣстно съ профессіональными танцовщиками Бошаномъ и Фавье.

1685. — ***Храмъ мира***, опера-балетъ съ 5 выходами и прологомъ. Музыка Люлли: слова Кино.

Несмотря на то, что идея постановки принадлежала королю, опера-балетъ успѣха не имѣла.



1686. — ***Армида***. Трагедія въ 5 д. съ прологомъ. Музыка Люлли: слова Кино.

Въ „Армидѣ“ было много хореграфическихъ дивертисментовъ.

Опера эта, хотя не имѣла успѣха при первомъ представленіи, но затѣмъ возобновлялась восемь разъ до 1764 года.

— ***Галатея***, героическая пастораль въ 3-хъ д. съ прологомъ. Музыка Люлли; слова Камистрона.

Ее давали въ теченіе 80 лѣтъ къ ряду съ участіемъ лучшихъ балетныхъ артистовъ того времени. Это было посмертное произведеніе Люлли.

Послѣ смерти Люлли ежегодно, до конца царствованія Людовика XIV въ 1715 году, ставились большею частію „лирическія трагедіи“, а также оперы-балеты.

Во всѣ эти піесы вставлялись балеты и хореграфическіе дивертисменты въ духѣ постановокъ Люлли и Кино.

Далѣе мы ограничимся перечисленіемъ только тѣхъ изъ нихъ, которыя названы спеціально „балетами“, а также и тѣхъ, гдѣ хореграфія играла значительную роль.

1688. — ***Ахиллъ и Поликсена***, музыка Коласса (Люлли написалъ 1-й актъ. Слова Камистрона).

Балеты были поставлены въ 1 и 4-мъ дѣйствіи г. Летаномъ; въ прологѣ, 2-мъ и 3-мъ д. Пекуромъ. Опера не имѣла никакого успѣха. На нее было написано масса эпиграммъ.

— ***„Зефиръ и Флора“***, опера-балетъ въ 3-хъ д. съ прологомъ. Музыка братьевъ Луи и Жана Люлли, сыновей Баптиста Люлли.

Хореграфіи въ этомъ балетѣ отведено видное мѣсто. Участвовали въ немъ г-жа Прево и гг. Дюмуленъ и Данжевиль.

1689. — ***Пелей и Оетида***, — музыкальная трагедія въ 5 д. съ прологомъ. Музыка Коласса, послѣдователя школы Люлли: слова Фонтенеля.

Считается лучшимъ произведеніемъ Коласса. Хореграфическія нимфы имѣли большой успѣхъ. Эту піесу возобновляли въ теченіи 65 лѣтъ. Разсказываютъ, что авторъ программы Фонтенель присутствовалъ при возобновленіи „Пелея“ черезъ шестьдесятъ одинъ годъ послѣ первой его постановки на сценѣ.

1691. — „CORONIS“, — героическая пастораль въ 3 д. съ прологомъ. Музыка Теобальдо ди Гатти.

Успѣха не имѣла.

1692. —„BALLET de VILLENEUVE SAINT GEORGES“ съ 3-мя выходами, музыка Колассе.

Въ этомъ балетѣ танцамъ было отведено широкое мѣсто. Участвовали г-жа Сублины, гг. Летанъ, Денойе и др.

1693. — ***„Любовныя похожденія Момуса“***,—балетъ въ 3 д. соч. Деморэ и Дюше.

1695.—***„Времена года“***,—опера-балетъ съ 4-мя выходами и прологомъ. Музыка Люлли и Колассе. Слова аббата Пика.

Эта піеса имѣла большой успѣхъ и возобновлялась неоднократно до 1722 года. Первое дѣйствіе —весна или Зефиръ и Флора; второе—лѣто или Вертумнія и Помона: третье—осень или Аріадна и Вакхъ; четвертое зима или Борей.

1696. ***„Рожденіе Венеры“***, опера въ 5 д. съ прологомъ. Музыка Колассе; слова аб. Пика.

Композиторъ Колассъ сильно подозрѣвается въ томъ, что для этой оперы онъ пользовался оставшимися послѣ смерти Люлли рукописями.

1697.—***Венера и Адонисъ***, трагедія въ 5 д. съ прологомъ. Музыка Деморэ.

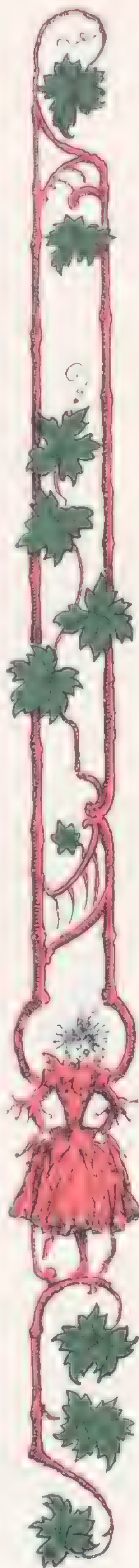
„ARICIE“, опера-балетъ въ 5 д. съ прологомъ. Музыка де-ла-Коста; слова аб. Пика.

Интересно предисловіе къ этой оперѣ. Композиторъ заявляетъ, что онъ не особенно силенъ въ композиціи. На первомъ представленіи публика и критика были вполнѣ согласны съ этимъ откровеннымъ признаніемъ.

ЭПОХА КАМПРА.

Съ 1697 года наступила эпоха ***Кампра*** (1697 до 1733). Изъ всѣхъ послѣдователей Люлли, Кампра въ музыкальныхъ сочиненіяхъ своихъ наиболѣе всѣхъ другихъ подходилъ къ манерѣ письма Люлли.

1697 годъ. – „L'EUROPE GALANTE“ опера-балетъ въ 4-хъ выходахъ съ прологомъ. Музыка соч. Кампра: слова Ла-Мотта.



Начиная съ этой піесы наступилъ періодъ постановки „безсодержательныхъ“ представленій на сценѣ королевской академіи.

Прологъ, по обыкновенію, представлялъ аллегорическую сцену съ Венерой и Раздоромъ. Затѣмъ слѣдовали выходы: Франціи, Испаніи, Италіи и Турціи, съ участіемъ балетныхъ артистокъ Сублины, Дюфоръ, Карре и г. Баллона.

— „ISSE“, героическая пастораль въ 3 д. съ прологомъ. Музыка Детуша.

Танцовали г-жа Сублины и г. Балонъ. Пастораль эту, излюбленную Людовикомъ XIV, возобновляли неоднократно; она была поставлена и въ Версальскомъ дворцѣ, при чемъ главныя роли были исполнены маркизою Помпадуръ, виконтомъ де Роганъ и другими придворными.

1698. „LES FÊTES GALANTES“, балетъ съ 3-мя выходами и прологомъ. Музыка Демарэ. Слова Дюше.

Успѣха не имѣла.

1699. — ***Венеціанскій карнавалъ,*** балетъ-опера въ 3 д. съ прологомъ. Музыка Кампра; слова Реньяра.

- „AMADIS DE GRÈCE“, лирич. трагедія съ прологомъ. Музыка Детуша; слова Ла Мотта.

1700.—***„Торжество искусствъ“***, балетъ въ 5 картинахъ. Текстъ Ламотта, музыка Ла-Барра.

Первая Архитектура; вторая — Поэзія или Сафо; третья—Музыка или Амфіонъ; четвертая — живопись или Апелесъ; пятая Скульптура или Пигмаліонъ.

1701.—„Arethuse“, балетъ въ 3 д. Текстъ Данше, муз. Кампра.

Первое — адъ; второе — море; третье земля.

1702. — ***Отрывки Люлли,*** балетъ съ текстомъ Данше и музыкой Кампра.

Пьеса эта была нѣсколько разъ возобновлена, при чемъ каждый разъ въ ней дѣлались разныя измѣненія.—Представлялись разныя сцены изъ прежнихъ хореграфическихъ дивертисементовъ.

1703. — ***„Музы“***, балетъ въ 4 д. Слова Данше, музыка Кампра.

„Карнавалъ и веселье“, комедія балетъ въ 4 д. съ прологомъ. Слова Ла-Мотта; муз. Детуша.

1704.—*Ифигенія въ Тавридѣ*, лир. траг. въ 5 д. Музыка Деморэ и Кампра.

1705. — „La venitienne“,—комедія-балетъ въ 3 д. Текстъ Ла-Мотта, муз. Ла Барра.

1710.—„*Венеціанскіе праздники*“, балетъ въ 4 д. съ музыкой Кампра на текстъ Даншe.

Этотъ балетъ имѣлъ громадный успѣхъ и выдержалъ массу представленій, которыя часто „освѣжались“ новыми сценами и танцами. Между прочимъ были поставлены разнообразныя хореграфическія интермедіи съ самостоятельными небольшими сюжетами, какъ напр.: „Амуръ паяцъ“, „Серенада и игроки“.

1712. „*Марсъ и Венера*“, балетъ въ 3 д. Слова Даншe, музыка Кампра.

1713. „*Ряженые амуры*“, балетъ въ 3 д. Слова Фюзилье, муз. Буржуа.

1 актъ—Ненависть; 2-й—Дружба; 3-й Уваженіе. Возобновили нѣсколько разъ.
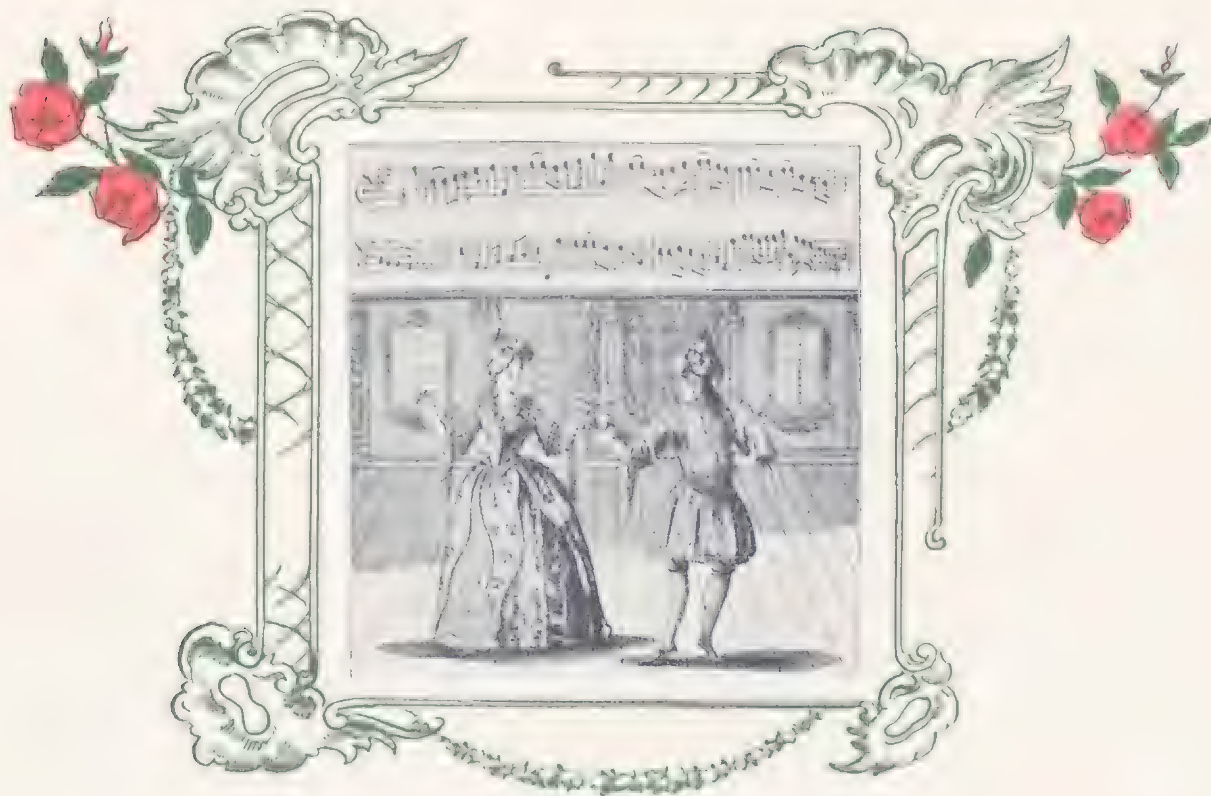


1714.—„*Праздникъ Таліи*“, балетъ въ 3 д. Слова Лафона, муз. Мурэ.

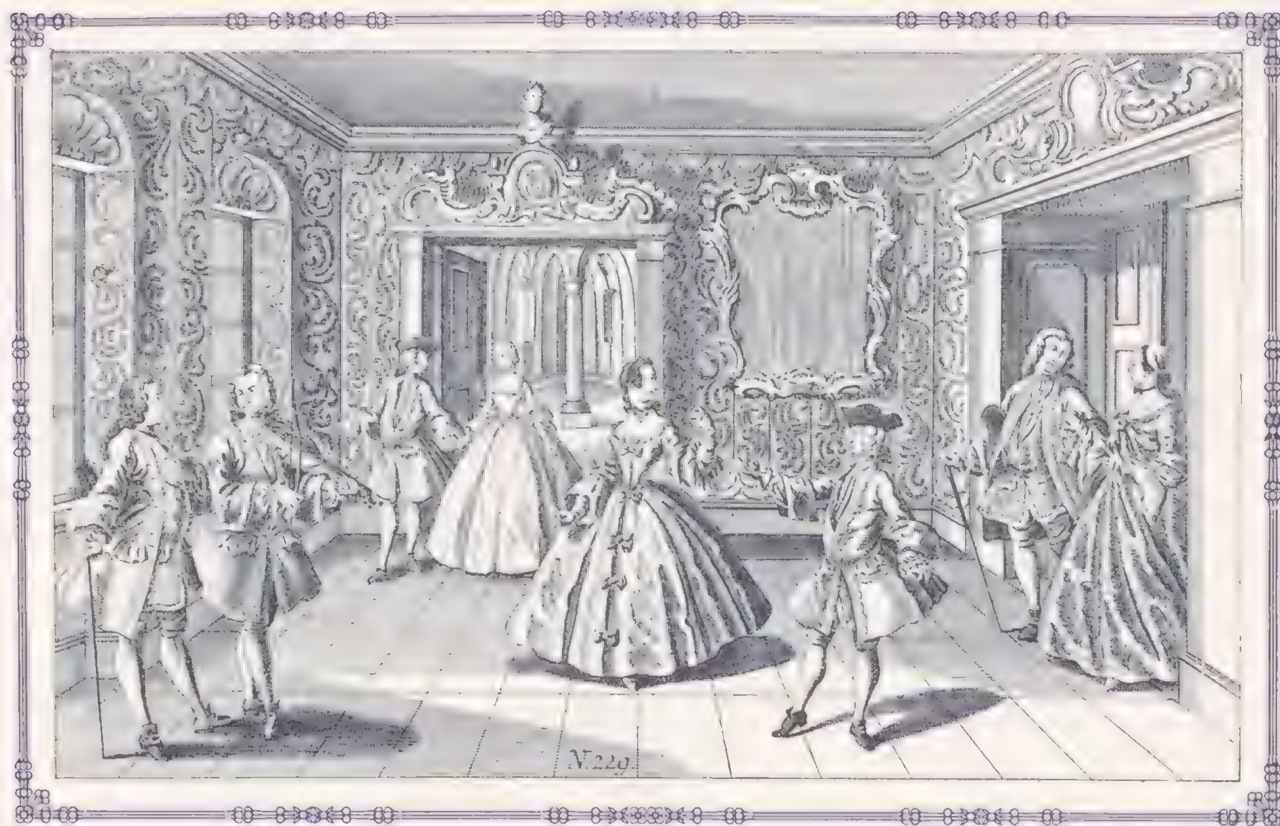
1715.—„*Удовольствіе Мира*“, балетъ въ 3 д. съ прологомъ и съ 14 интермедіями. Слова Менессона, музыка Буржуа.

Несмотря на большое число хореграфическихъ интермедій, балетъ этотъ не имѣлъ никакого успѣха.



Во всѣхъ перечисленныхъ балетахъ, а также и поставленныхъ лирическихъ трагедіяхъ участвовали балетные солисты того времени г-жи Прево, Сублиньи, Донжеваль, Салиньи, Делиль и гг. Баллонъ, Блонди, Дюмулэнъ и др. Въ 1715 году умеръ Людовикъ XIV, но эпоха Кампра продолжалась до появленія композитора Рамо и новыхъ балетныхъ свѣтилъ, въ лицѣ Камарго, Саллэ и другихъ.





Техника танцевъ при Людовикѣ XIV.

I.

Отмиранiе старыхъ формъ.—Заимствованiя у народныхъ танцевъ.—Значенiе Академiи.—Хореграфическая литература во Францiи до второй половины XVIII вѣка.—Книга Менетрiе.—Сочиненiя Фелье.—Ихъ значенiе. Теорiя танцевъ.—Правильныя и ложныя позицiи.—Терминологiя.—Книга Рамо.—Хореграфическая литература въ Германiи, Англiи, Италiи и Испанiи.—Первенство Францiи и влiянiе Фелье.—Французскiе танцмейстеры въ Германiи.

Ъ ТЕЧЕНИИ всего XVI вѣка, салонные танцы придерживались прежнихъ формъ. При Людовикѣ XIV и начиная уже съ начала XVII столѣтiя придворные танцы вступили въ новый фазисъ своего развитiя. Эпоха „Возрожденiя“, съ ея безсистемной разработкой танца, уступила мѣсто новымъ формамъ, которыя во Францiи развились въ международный языкъ изящныхъ движенiй. Методы, изложенныя въ самоучителяхъ Карозо и Негри, начали постепенно забываться. Италiанскiя традицiи медленно отмирали. Паваны, гальярды и низкiе танцы постепенно сходили въ область преданiй. Въ замѣнъ ихъ созидались новые танцы, въ которыхъ быстро развивались чувства гармонiи, пластики и пропорцiональности движенiй. Откидывалась жеманная, слишкомъ преувеличенная искусственная вѣжливость. Завѣты итальянцевъ забывались, и французское искусство начало развиваться совершенно самостоятельно, причемъ окончательно сформировался международный языкъ изящныхъ движенiй, благодаря которому выработанные законы танцующаго Парижа сдѣлались общими законами для всего образованнаго мiра.

Послѣ гегемоніи паваны и танца отдѣльными парами начали вводить новое начало, сразу сдѣлавшееся популярнымъ. На балахъ установился „всеобщій танецъ", въ которомъ сразу участвовали нѣсколько отдѣльныхъ паръ съ перемѣнами и послѣдовательнымъ „променадомъ" всѣхъ паръ.

Это было время поисковъ за новыми варіантами и новыми танцовальными фигурами. Изъ разныхъ провинцій, у народа, начали заимствовать разные темпы, которые въ пріукрашенномъ видѣ получаютъ право гражданства. На придворныхъ балахъ, сообразно духу времени, постоянно обновлялись танцовальныя фигуры. Кромѣ того, международная струя вносила во французскій обиходъ испанскую сарабанду, паконъ, паскайль, гавоты, буррэ, ригодоны, и наконецъ всю цѣпь новообразованныхъ танцевъ вѣнчаетъ минуэтъ, который по праву царитъ надъ всѣми остальными.

Взятые у народа танцы съ ихъ оригинальными темпами, въ переработанномъ видѣ, стилизуются; сложныя сочетанія упрощаются и наконецъ выливаются въ общедоступную форму. Путемъ такихъ преобразованій народился новый парный танецъ вѣка Людовиковъ.

Г-жа де Севиньи въ своихъ письмахъ говоритъ: „Я страшно огорчена тѣмъ, что ты не можешь видѣть, какъ здѣсь, въ провинціи, танцуютъ „бурре". Это дѣйствительно нѣчто поразительное! Простые крестьяне и крестьянки проявляютъ удивительное чувство ритма, легкость и изящество. Словомъ,—я въ восторгѣ"!

Таково было и всеобщее настроеніе того времени, настроеніе, благодаря которому широко черпались изъ народа, для двора, тѣ „великіе танцы", которыми прославленъ былъ вѣкъ Людовиковъ.

Наконецъ была создана Академія танцевъ. Со времени ея учрежденія хореграфія оффиціально была признана искусствомъ, и за развитіемъ его должны были слѣдить особо приставленные опекуны—„академики".

Отрицатели всякаго рода Академій полагаютъ, что и танцовальная Академія не дала никакихъ положительныхъ результатовъ. Ни одинъ учитель, говорятъ они, не могъ изобрѣсти ни одного танца, который на долго остался бы жизнеспособнымъ. Дѣйствительно, всѣ новыя формы создавались не только изъ народныхъ перефразированныхъ плясокъ, но ихъ брали даже съ кафешантанныхъ подмостковъ, гдѣ профессіональные артисты исполняли танцы, припоравливая ихъ ко вкусамъ толпы и къ духу времени. Впрочемъ Академіи и не было надобности создавать что-либо самоновѣйшее; въ кругъ ея обязанностей входило наблюденіе за правильнымъ поступательнымъ движеніемъ искусства, составлявшимъ естественный процессъ творчества общественныхъ группъ. Задача Академіи заключалась въ охраненіи тѣхъ строгихъ, эстетическихъ идеаловъ, благодаря которымъ хореграфіи было отведено почетное мѣсто въ ряду изящныхъ искусствъ.

Въ такомъ именно направленіи и дѣйствовала Академія. Въ ея лицѣ, хореграфіи было дано полное право гражданства; Людовикъ же XIV своимъ указомъ торжественно далъ санкцію на покровительство этому искусству.

Академія имѣла еще крупное значеніе въ томъ смыслѣ, что съ ея учрежденіемъ совершилось окончательное разграниченіе салоннаго танца отъ сценическаго.

Взятые изъ народа „бранли", буррэ и др. стали культивироваться въ разнообразныхъ варіантахъ. Театральные подмостки совершенно преобразили старыя танцовальныя формы. Появились блестящіе исполнители. Каждый изъ нихъ толковалъ прежніе темпы на свой ладъ и примѣнялъ ихъ къ своимъ способностямъ. Подобно тому, какъ въ живописи блестѣли въ то время громкія имена великихъ художниковъ, такъ и въ мірѣ хореграфіи засіяли имена великихъ танцоровъ того вѣка—Бошана, Пекура, Баллона, Блонди, л'Этана, Дюпре. Наконецъ, на хореграфическомъ горизонтѣ засвѣтились звѣзды—въ образѣ женщины. Таковы были заслуги новообразованной Академіи.

Академія несомнѣнно способствовала и развитію хореграфической литературы,

которая съ начала XVIII имѣла уже цѣлый рядъ представителей, по которымъ можно съ достовѣрностью прослѣдить за ходомъ развитія искусства. Послѣ „оркесографіи“ Туано Арбо, почти въ теченіе цѣлаго столѣтія не было издано ни одной книги, въ которой трактовалось бы о хореграфіи. Только въ 1682 году появилось небольшое сочиненіе „Балеты древніе и новые, согласно правиламъ театра“, соч. Менетріе; но и въ этомъ изданіи совсѣмъ не говорится о развитіи искусства. Преподаются добрые совѣты, какъ надо сочинять балеты; говорится о каруселяхъ, о танцовальныхъ „фигурахъ“, но о техникѣ танцевъ — ни слова. Затѣмъ, въ первой половинѣ XVIII вѣка появились нѣсколько интересныхъ хореграфическихъ произведеній, во главѣ которыхъ должна быть поставлена вышедшая въ 1700 году двумя изданіями „Оркесографія или искусство описывать танцы посредствомъ знаковъ и пр.“ сочиненія Фелье. Этотъ учитель танцевъ, посвятившій свое сочиненіе танцовщику и „сочинителю балетовъ“ въ Академіи музыки Пекуру, говоритъ въ предисловіи, что посредствомъ составленныхъ имъ знаковъ каждый можетъ, безъ помощи учителя, научиться всякаго рода танцамъ. Просмотрѣвши іероглифы Фелье, невольно является сомнѣніе въ справедливости этого заявленія. Объ этомъ, впрочемъ, будетъ сказано въ отдѣльной главѣ, спеціально посвященной вопросу о записи танцевъ. Во всякомъ же случаѣ трудъ Фелье имѣетъ за собою громадную заслугу. Онъ представилъ наглядную картину новой архитектуры танцевъ его времени. Чувствуется вѣяніе вновь зарождавшихся формъ съ пошибомъ чисто французскаго искусства.

Изъ книги Фелье, между прочимъ, можно заключить, что отъ нѣкоторыхъ танцевъ прежняго времени остались только одни названія. На ихъ мѣста выдвинуты выхваченные прямо изъ народа и пассепье, и менуэтъ, оставившій за флагомъ всѣ остальные танцы.

Книга Фелье даетъ уже довольно точныя данныя о томъ, что въ самомъ началѣ XVIII вѣка, подъ конецъ царствованія Людовика XIV, по всей Европѣ техника танцевъ достигнула уже значительнаго развитія. Къ танцамъ „belles danses“ отнесены салонные танцы съ курантой и менуэтомъ, для исполненія которыхъ преподавались довольно строгія и опредѣленныя правила.

Къ балетамъ на сценѣ, пристегнутымъ къ операмъ, примѣняли „серьезные“ или „высокіе“ танцы и движенія, употребляемыя въ джигахъ, сарабандахъ и шаконахъ. Особый, самостоятельный характеръ, имѣли движенія „Фурій“, гдѣ требовалась особая быстрота движеній. Тутъ блестящимъ образомъ „заносили“ entrechats простые и „en tournant“. Артисты часто дѣлали разнообразные кабріоли. Изъ этихъ послѣднихъ, излюбленнымъ былъ „кабріоль“ подъ названіемъ „голубиныя крылья“, при чемъ на воздухѣ одну ногу ударяли нѣсколько разъ объ другую; какъ будто ногами „трепетали“, подобно крыльямъ.

Въ то время учителя создали уже для различныхъ движеній довольно обширную на французскомъ языкѣ терминологію: „coupé, sauté, pas de Rigaudon, pas de ciseaux, temps de cuisse, balancé, assemblée, Tour de Chambre“ и пр.

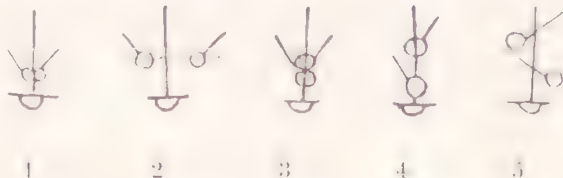
Нѣкоторые изъ этихъ терминовъ въ балетномъ обиходѣ не привились; большинство же ихъ сдѣлались „классическими“. Они живутъ и до настоящаго времени, вошедши въ современный общеупотребительный танцовальный лексиконъ.

Съ того времени техническіе хореграфическіе термины установились настолько твердо, что языкъ французской танцовальной школы сдѣлался міровымъ и Парижская академія стала законодательницею всего хореграфическаго міра.

Къ книгѣ Фелье приложено описаніе лично имъ сочиненныхъ танцевъ. Въ числѣ ихъ значится: „Ригодонъ мира“ (Rigaudon de la paix), „Джига“ для двоихъ, „Сарабанда“ для кавалера и для дамы „Folie d'Espagne“, „Канарійскій“ и наконецъ цѣлый „балетъ“. Кромѣ того, хореграфическими знаками увѣковѣчены танцы, созданные Пекуромъ: „La bourée d'Achille“, „La Mariée“, „le Passe-Pied Rigaudon des Vaisseaux“, „La Savoye“, „La Forlana“ и „La Conty“. Всѣ эти танцы очевидно исполнялись Пекуромъ.

Главный же интересъ книги Фелье заключается въ указанiи на то, что въ концѣ XVIII вѣка опредѣлилась уже довольно стройная система обученiя танцовальному искусству. Въ то время существовали уже пять правильныхъ и пять неправильныхъ позицiй. Каждая изъ нихъ обозначалась отдѣльнымъ знакомъ.

ПРАВИЛЬНЫЯ ПОЗИЦIИ.



Первая позицiя—ноги соединены и пятки соприкасаются другъ съ другомъ.

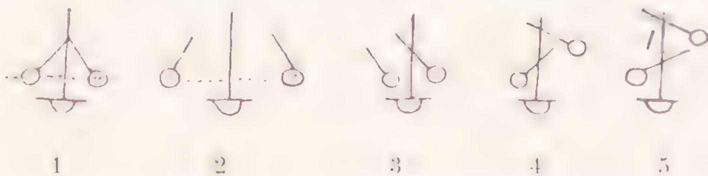
Вторая—ноги разставлены по одной прямой линiи, при чемъ разстоянiе между пятками равняется длинѣ ступни.

Третья—пятка одной ноги поставлена противъ щиколки другой ноги.

Четвертая—обѣ ноги разставлены другъ противъ друга по прямой линiи, при чемъ разстоянiе между пятками должно равняться ступнѣ ноги.

Пятая—ноги скрещены такимъ образомъ, что пятка одной ноги находится противъ носка другой ноги.

НЕПРАВИЛЬНЫЯ ПОЗИЦIИ.



Первая—носки ногъ обращены внутрь и соприкасаются другъ съ другомъ; пятки же разставлены по прямой линiи.

Вторая—ноги разставлены такъ, что разстоянiе между носками равняется длинѣ ступни. Носки обращены внутрь и пятки расположены по прямой линiи.

Третья—носокъ одной ноги находится снаружи; другой носокъ внутри; носки представляютъ двѣ параллельныя линiи.

Четвертая—носки обращены внутрь такимъ образомъ, что носокъ одной ноги касается щиколки другой ноги.

Пятая неправильная, почти такая же, какъ и пятая правильная. Различiе же ихъ состоитъ въ томъ, что въ правильной позицiи носки обращены наружу, при неправильной—внутрь. Ноги скрещены такимъ образомъ, что пятка одной ноги расположена противъ носка другой.

Затѣмъ, для движенiя ногами, установлена была терминологiя, которая вошла въ обиходъ при обученiи танцамъ. Опредѣлились: pas plié, pas sauté, pas cabriollé, pas glissé, demi tour, tour, coupé, demi coupé, pas de Bourée, jettées, пируэты, кабрiоли, entrechats.

Всѣ эти темпы примѣнены къ гавоттѣ, шаконѣ, джигѣ, ригодону и другимъ.

Принципамъ Фелье не суждено было оставаться долгое время неприкосновенными. Хореграфiя не переставала прогрессировать и подобное распредѣленiе на пять правильныхъ позицiй не могло оставаться незыблемымъ.

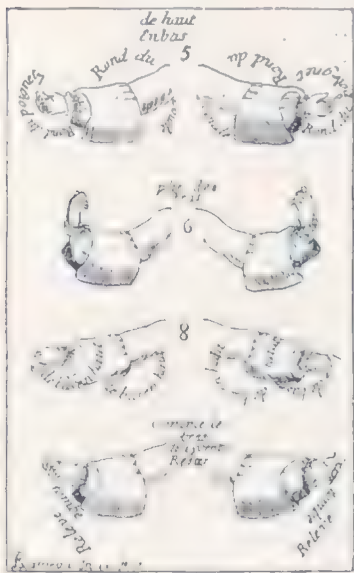
Анализируя эти пять хорошихъ позицiй, слѣдуетъ заключить, что и онѣ, по свойству своему, не были способны къ совершенствованiю искусства. Знаменитые артисты Дюпрэ и Вестрисъ не признавали никакихъ позицiй. Они устанавливали свои собствен-

ныя позиціи и дали имъ очень распространительное толкованіе, отступивши отъ предписываемыхъ учебниками правилъ. Уже съ начала XVIII вѣка, прозванный Аполлономъ танцевъ Дюпрэ украшалъ темпы „гальярды" такими плавными и искусно исполненными „завитками", которые составляли какъ будто совершенно самостоятельные темпы.

Въ это время, виртуозность начала проявляться въ зависимости отъ способностей артистовъ. Всю сцену отъ задней кулисы до рампы перелетали въ четыре „pas de bourrées". Если же слѣдовать школьнымъ правиламъ, то подобный полетъ пришлось бы совершить не менѣе, какъ въ тридцать послѣдовательныхъ „па".

Публичная сцена для балетныхъ представленій сдѣлалась значительно обширнѣе, потому исполнители имѣли возможность во время танцевъ развернуть свои силы и способности, не стѣсняясь ограниченнымъ пространствомъ бальной залы.

Что же касается такъ называемыхъ пяти ложныхъ, не правильныхъ позицій, то „школа" быстро откинула ихъ. Кривая постановка ногъ, неестественныя позы рукъ коверкали благородную осанку корпуса. Благодаря этому, утрачивалась та гармонія линій, на которой построился классическій танецъ, съ присущимъ ему свойствомъ благородства и изящества.



(Рис. 237).

Появившіеся въ нѣсколькихъ изданіяхъ сборники танцевъ Фелье составляютъ преимущественно плодъ фантазіи автора. Настоящаго, въ чистомъ видѣ, менуэта въ нихъ не описывается, а приведенные фигурные танцы сочинены лично самимъ Фелье и не даютъ точнаго понятія объ изящномъ менуэтѣ, которымъ восторгались при дворѣ Людовиковъ.

Послѣ книги Фелье, въ 1725 году появились два сочиненія Рамо, однофамильца знаменитаго музыканта.—Первое изъ нихъ „Maitre à danser" можно считать первымъ дѣйствительно практическимъ учебникомъ, въ которомъ подробно описана теорія реверанса, во многомъ напоминающая совѣты, преподанные сто лѣтъ тому назадъ итальянцами Негри и Карозо. Кромѣ того описаны подробно важнѣйшія па и разнообразныя фигуры менуэта и куранты. Въ своихъ совѣтахъ Рамо доходитъ до удивительнаго педантизма. Такъ, между прочимъ, имъ приведено нѣсколько таблицъ съ обозначеніемъ, какъ слѣдуетъ во время танцевъ держать кисти рукъ, локти и плечи. (Рис. 237). Затѣмъ Рамо написалъ еще „Abrégé", гдѣ очень подробно описанъ цѣлый рядъ салонныхъ танцевъ. Исполненіе такого рода танцевъ при дворѣ изображено въ очень плохомъ рисункѣ, который мы воспроизводимъ изъ первой книги Рамо, какъ точную, не прикрашенную копію, взятую съ натуры, съ придворнаго бала. (Рис. 238).

Нѣмцы старались не отставать отъ своихъ сосѣдей французовъ; но подражанія ихъ выходили грузными и тяжеловѣсными. Въ 1711 году, учитель танцевъ принца Саксонскаго французъ Бонэнъ написали книгу „Новый родъ галантнаго и театральнаго искусства". Изданная на нѣмецкомъ языкѣ, книга эта не дастъ ничего новаго въ области хореграфіи, но она довольно ярко рисуетъ направленіе танцовальнаго искусства не столько въ салонахъ, сколько на сценическихъ подмосткахъ.

Изъ объясненій Бонэна видно, что въ entrées, то есть балетныхъ дивертисментахъ въ операхъ существовали три рода танцевъ: 1) танецъ „belle danse", 2) Ballet serieux или danse haute и 3) danse comique, grotesque.

Всѣмъ танцамъ этихъ трехъ родовъ французскіе учителя обучали своихъ иноземныхъ учениковъ и такимъ путемъ пропагандировалось французское искусство рѣшительно во всѣхъ государствахъ.

Книжка Бонэна курьезна еще въ томъ отношеніи, что нѣмецкій ея текстъ переполненъ французскими выраженіями, которыя свободно могли быть сказаны и на нѣмецкомъ языкѣ. Очевидно, что въ такомъ калейдоскопѣ фразъ авторъ-французъ хотѣлъ придать своему сочиненію особый французскій колоритъ. Все сочиненіе отъ начала до конца пестритъ словами: „regardiren", marqiren, admiriren, recommandiren, raisonniren, observiren и др.

Не смотря на нѣсколько комичную напускную ученость, которою проникнуто сочиненіе Бонэна, оно представляетъ значительный интересъ, какъ показатель отношенія тогдашняго общества къ хореграфіи. Въ появленіи такой книги, написанной французомъ, была очевидная необходимость, потому что она нашла себѣ особаго нѣмецкаго издателя, снабдившаго книгу обширнымъ предисловіемъ, пересыпаннымъ разными соображеніями и сомнительными историческими данными о танцахъ.



(Рис. 238).

Изъ этой книги можно заключить, что тяжеловѣсные нѣмцы совсѣмъ не цѣнили своихъ доморощенныхъ танцоровъ, которые, по словамъ писателей того времени, во время танцевъ такъ высоко поднимаютъ своихъ „Амальхенъ", что можно видѣть всѣ тѣ сокровища, которыя хранятся у нихъ подъ короткой рубашкой, или же танцоры такъ крѣпко чмокаютъ свою даму въ щеку, что „на послѣдней повисаетъ слюна".

Такое, хотя и картинное, но далеко не привлекательное, взятое съ натуры описаніе показываетъ, что высшіе слои общества старались отрѣшиться отъ народа и брали для себя хореграфическіе образцы изъ изящныхъ салоновъ Франціи.

Кромѣ написанной на французскомъ языкѣ книги Бонэна, появились въ Германіи въ началѣ XVIII вѣка еще рядъ изданій, трактующихъ о хореграфіи. Изъ нихъ наиболѣе интереснымъ было сочиненіе Тауберта (1717 годъ) „Rechtschaffener Tanzmeister". Новаго этотъ авторъ ничего не сказалъ. Мѣстами, имъ почти построчно переведена книга Фелье. Все же сочиненіе Тауберта пересыпано такими выраженіями и такими дикими галлицизмами, что содержаніе хореграфическаго трактата остается совершенно непонятнымъ. Слова

„интерзиціоны", „мелируются", „конексіи", „орната", „коннектируются" и проч. совсѣмъ затемняютъ сущность сочиненія этого надутаго нѣмецкаго педанта танцмейстера.

Въ Англіи, въ первой половинѣ XVIII вѣка, появилось также нѣсколько книгъ о танцовальномъ искусствѣ, гдѣ авторы руководствовались почти исключительно книгою Фелье, преклоняясь передъ благородною, французскою хореграфіей. Въ это же время (1706 –1750 года) начали издаваться такъ называемые „Dancing Masters" (Рис. 239), сборники-учебники съ сотнями разныхъ танцевъ, преимущественно съ излюбленными „контрами".

Хотя въ Германіи нѣмцы переняли бальные обычаи цѣликомъ изъ Франціи, но они старались внести собственныя, характерныя правила, которыя дѣйствительно привились къ нѣмецкому обществу. Нѣмецкій танцмейстеръ Іоганъ Пашe издалъ въ 1707 году книгу, въ которой встрѣчается интересная страничка тогдашнихъ нравовъ. Оказывается, что выраженіе „царица бала" (Ball-Königin) идетъ изъ „многопрославленнаго" города Лейпцига. Тамъ былъ установленъ обычай, благодаря которому въ началѣ каждаго бала выбирали изъ среды собравшагося общества „церемоніймейстера" и „царицу бала". Ей предоставлено было право назначать, какіе танцы должны были слѣдовать одинъ за другимъ въ теченіе всего вечера. Характерны совѣты, преподаваемые танцмейстеромъ Паше. Во время танцевъ, говоритъ онъ, кавалеръ обязанъ находиться отъ дамы на разстояніи не больше одного шага: иначе это считается крайне непристойнымъ. Когда кавалеръ беретъ даму за руку, то онъ держитъ только ея пальцы, и то очень короткое время. Во время танцевъ нельзя улыбаться, слѣдуетъ сохранять свое достоинство, при чемъ танцующимъ разрѣшается смотрѣть въ лицо другъ другу. Перенесенныя изъ Франціи правила хорошаго тона нашли себѣ благопріятную почву въ Германіи, при чемъ въ нѣмецкихъ странахъ они приняли своеобразный мѣстный колоритъ.



(Рис. 239).

Англичане въ своей хореграфической литературѣ были мало требовательны; они относились къ танцамъ какъ къ спорту и заняты были исключительно только однимъ изобрѣтеннымъ ими танцемъ—контрою съ ея разнообразными фигурами.

Что же касается итальянцевъ, то они быстро утратили свое хореграфическое первенство. Не смотря на то, что итальянцы создали „искусство" танца и черезъ посредство Негри и Коруссо первые утвердили теорію танца, но они какъ будто застыли въ дальнѣйшемъ, самостоятельномъ его развитіи и незамѣтно подпали подъ вліяніе француза Фелье. Въ первой половинѣ XVIII вѣка извѣстно только одно сочиненіе Дюфора (Trattato

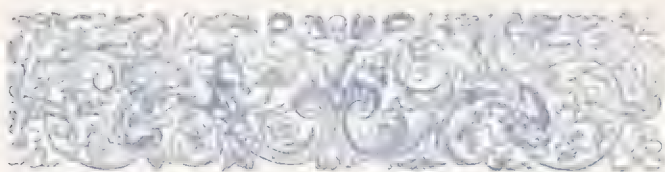
del ballo nobile 1728 г.), который преимущественно говоритъ о менуэтѣ, причисляя танцы къ благороднымъ упражненіямъ наравнѣ съ фехтованіемъ и верховой ѣздой. Затѣмъ, въ области хореграфіи итальянцы интересовались не столько изяществомъ салоннаго танца, сколько виртуозностью балетныхъ артистовъ на публичныхъ сценахъ, устроенныхъ едва ли не во всѣхъ городахъ Италіи.

Испанскіе учебники того времени совершенно ничтожны и не заслуживаютъ упоминанія объ нихъ. Они интересны, какъ курьезныя измышленія испанскихъ танцмейстеровъ, сожалѣвшихъ о добромъ, старомъ времени, когда главенствовала испанская павана и когда танцующіе кавалеръ и дама шествовали другъ отъ друга на разстояніи чуть-ли не пятнадцати шаговъ.

Изъ перечисленныхъ произведеній, появившихся въ разныхъ странахъ Европы, видно, что всюду хореграфическая литература въ первой половинѣ XVIII вѣка находилась подъ вліяніемъ красиваго, французскаго стиля, который, благодаря книгѣ Фелье, получилъ всюду широкое распространеніе

Такимъ путемъ, французская изящная школа взяла окончательный перевѣсъ надъ итальянскою. Хотя въ этой послѣдней продолжали появляться довольно видные исполнители, но они не имѣли за собою никакихъ артистическихъ заслугъ. Французскіе же танцмейстеры—учители сдѣлались настолько популярными, что итальянцы остались въ тѣни, и для преподаванія танцамъ ко всѣмъ европейскимъ дворамъ стали приглашать учителей—французовъ. Такимъ же почетомъ пользовались и французскіе балетмейстеры.

Въ оперные театры въ Амстердамѣ и въ Страсбургѣ былъ приглашенъ Шарье. Въ Брюсселѣ въ качествѣ балетмейстера дѣйствовали три брата Дебро. Къ прусскому двору въ Берлинѣ былъ приглашенъ Волюмье. При саксонскомъ дворѣ давалъ уроки Годье. Въ Вѣнѣ обучалъ танцовальному искуству приглашенный императоромъ ле Контъ. Наибольшею же популярностью пользовался Бонэнъ, состоявшій при дворѣ въ Саксоніи.





2.



Танцовальная школа. — Балы придворные. Танцы XVII и XVIII вѣковъ: Куранта; Менуэтъ; Сарабанда; Гавотъ; Шакона; Пассепье; Буррэ и другіе.

Въ ПЕРІОДѢ царствованія Людовика XIV, какъ видно изъ литературы того времени, салонные и сценическіе танцы ограничивались незначительными варіантами, взятыми изъ народа и приноровленными къ духу того времени. Все вниманіе танцоровъ было обращено на изысканность движеній и на гармонію танцовальныхъ формъ, причемъ прежняя жеманность и холодная натянутость во время танцевъ стали постепенно замѣняться болѣе оживленными темпами.

Точно также какъ танцовальные, такъ и привѣтственные поклоны начали измѣнять свой прежній характеръ. Образовалась своего рода танцовальная дисциплина, благодаря которой всей фигурѣ придавалось красивое положеніе, причемъ виртуозы - танцоры украшали свои поклоны разнообразными арабесками, батманами и притоптываніемъ. Этому много способствовали костюмы того времени. Кавалеры въ башмакахъ и длинныхъ чулкахъ имѣли возможность граціозно скользить по гладкому паркету, изобрѣтая всевозможные изгибы и завитки, которыми старались плѣнить зрителей.



Изъ учебника Рамо.
1725 г.
(Рис. 240).

Въ жизни высшаго общества танцмейстеръ игралъ очень замѣтную роль, потому что танцовальное воспитаніе было обязательно. Учились танцовать очень продолжительное время и танцмейстеры требовали не менѣе шести мѣсяцевъ для обученія поклонамъ и менуэту (рис. 240). Балы же устраивались постоянно не только во дворцахъ и частныхъ домахъ, но даже и на открытомъ воздухѣ.

Балы при дворѣ Людовика XIV имѣли видъ торжественныхъ празднествъ. Одинъ современникъ описываетъ балъ, данный королемъ въ честь обрученія герцога Бургундскаго. Версальскую галлерею, говоритъ онъ, раздѣлили золочеными перегородками на три отдѣленія. Въ серединѣ былъ центръ бала; тутъ было устроено возвышеніе, покрытое коврами, обставленное бархатными креслами, на которыхъ сидѣло высшее придворное общество. Вокругъ были разставлены кресла для дипломатовъ, военныхъ; позади стулья для высокопоставленныхъ лицъ. Направо и налѣво шли галлереи для зрителей и еще одна галлерея для оркестра, состоявшаго изъ 24 скрипачей, 6 гобоевъ и 6 флейтъ (нѣжныхъ). Галлерея освѣщалась громадными хрустальными люстрами и жирандолями. Повсюду блестѣли бархатъ, золото, серебро, парча и драгоцѣнные камни. Король разослалъ приглашенія всѣмъ знатнымъ лицамъ съ просьбой явиться въ самомъ полномъ парадѣ. Самые бѣдные костюмы кавалеровъ оцѣнивались въ 400 пистолей. Балъ былъ открытъ курантой, которую танцовали герцогъ и герцогиня Бургундскіе; затѣмъ, герцогиня пригласила англійскаго короля, герцогъ—англійскую королеву. Послѣ этого, пары мѣнялись кавалерами и дамами и, такимъ образомъ, проходилъ весь цвѣтъ придворной знати съ Людовикомъ во главѣ. Герцогъ Шартрскій и принцесса Конти протанцовали менуэтъ и сарабанду. Во время антрактовъ между танцами общество угощалось фруктами и конфектами, кромѣ того, былъ устроенъ гигантскій буфетъ съ винами, ликерами и прохладительными напитками. Король съ гостями удалился ужинать въ 11 часовъ.



Урокъ танцевъ.
(Рис. 241).

Балы при дворѣ играли крупную роль во французскомъ обществѣ. Оно стремилось попасть на придворныя празднества и старательно изучало танцовальное искусство, чтобы имѣть возможность щегольнуть ловкостью и изяществомъ манеръ, которыя не рѣдко вели къ почестямъ и къ полученію видныхъ должностей. (Рис. 241).

Изъ литературы того времени и преимущественно изъ книгъ Фелье и Рамо видно, что танцовали сарабанду, гавотъ, гальярду, буррэ, ригодонъ, джигу, шаконъ, паскайль, пассепье, тамбуринъ.

Но, среди этихъ танцевъ, въ концѣ XVII и въ первой половинѣ XVIII вѣка въ парижскихъ салонахъ царила преобразованная куранта.

Это былъ какъ бы переходный мостъ отъ танцевъ Возрожденія. За курантой слѣдо-
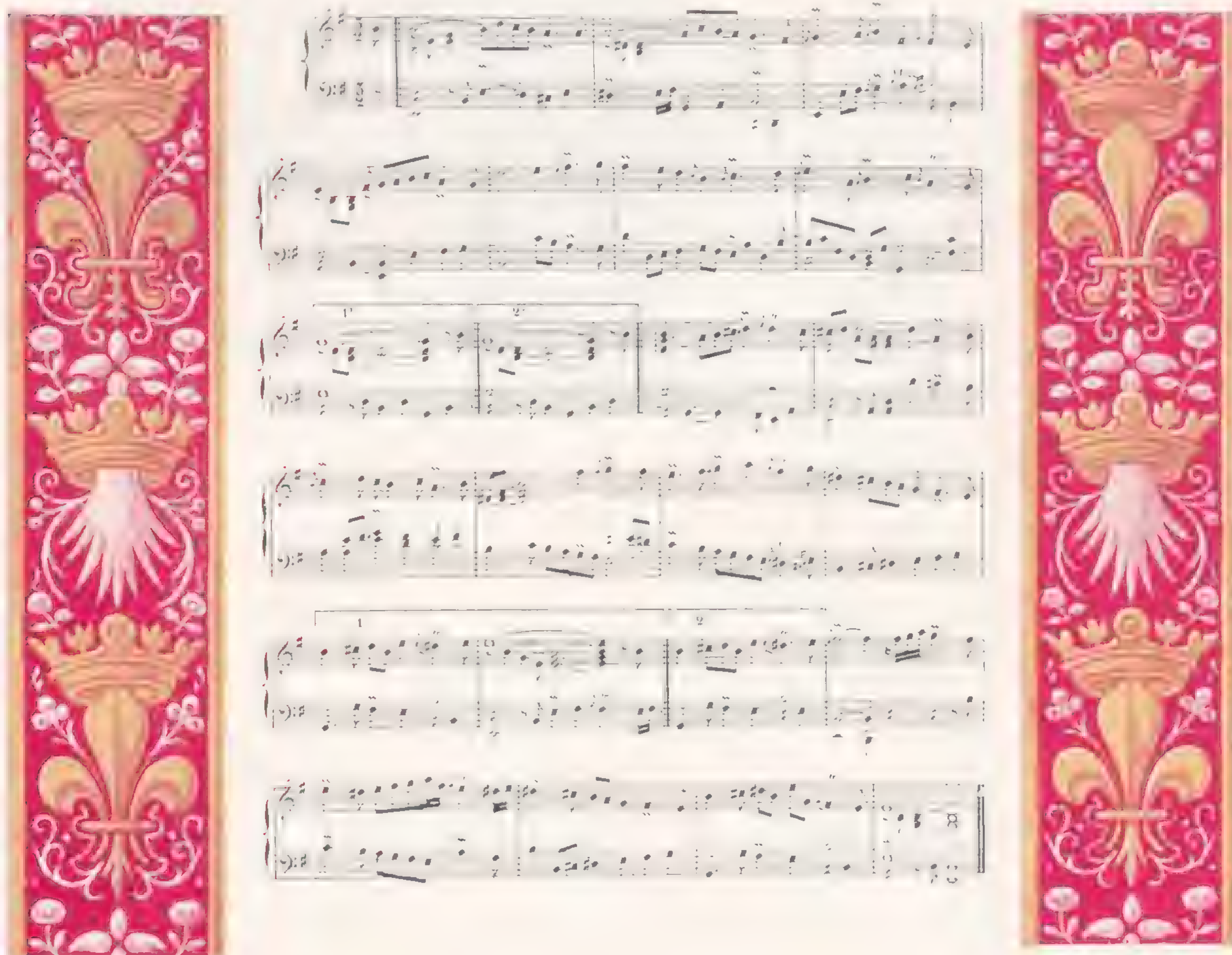
валъ „менуэтъ“, какъ идеальнѣйшая форма стилизованнаго парнаго танца. Наконецъ изъ Англіи перешла „контра“, какъ демократизированный танецъ, въ которомъ могло участвовать много паръ.

Куранта долго носила на себѣ итальянскій отпечатокъ; менуэтъ былъ чисто французскою формою; контра же создалась въ парижскихъ салонахъ исключительно подъ англійскимъ вліяніемъ.

КУРАНТА

ХОТЯ мы уже описали этотъ торжественный танецъ во главѣ о танцовальной техникѣ до XVI вѣка, но объ ней полагаемъ необходимымъ сказать еще нѣсколько подробностей. Танецъ этотъ въ царствованіе Людовика XIV значительно усовершенствовался и даже видоизмѣнился; танцмейстеры обратили на него особое вниманіе, благодаря тому, что куранта была однимъ изъ излюбленныхъ танцевъ Короля-Солнца.

Въ это время куранта не имѣла уже ничего общаго съ тѣмъ танцемъ, который подъ этимъ названіемъ описанъ у Карозо и Туано Арбо и который у Рамо извѣстенъ подъ названіемъ бокана. Куранта, подобно вымиравшей паванѣ, была вступительнымъ танцемъ на балахъ. Она состояла изъ простыхъ и двойныхъ па. Это было непрерывное движеніе впередъ, иногда пріукрашенное прыжками.



Въ скользящемъ смыканіи ногъ сказался темпераментъ француза, граціозно наклонявшагося и манерно двигавшагося по паркету. Передѣланная французами павана превратилась въ трехтактный, элегантный, гибкій и изысканный танецъ—куранту.

Танцуя куранту, кавалеръ и дама либо паралельно повторяли всѣ па, либо дѣлали ихъ, симметрически расходясь въ разныя стороны. Фигура танца представляла собою либо овалъ, а при виртуозномъ исполненіи—прямоугольникъ, при которомъ гораздо удобнѣе можно было производить рядъ поворотовъ и боковыхъ па. Перенесенный изъ Италіи танецъ этотъ въ значительной степени преобразился при французскомъ дворѣ. Тутъ сказались присущіе французамъ вкусъ и умѣніе примѣнять чувство ритмичности къ поступательнымъ движеніямъ впередъ; при этомъ, красота танцевъ выражалась вполнѣ наглядно, благодаря граціознымъ движеніямъ рукъ, что всецѣло зависѣло отъ самыхъ па, служившихъ какъ бы указателемъ для общей гармоніи корпуса танцующихъ. Руки по отношенію къ туловищу составляли изящную раму къ картинѣ. Въ курантѣ теорія движенія рукъ доходила до мелочного педантизма. При исполненіи куранты, дѣлали наклонныя па, которыя производились во время нагибанія (coupés), затѣмъ скользили съ приподнятыми каблуками и въ заключеніе—смыкали ноги, какъ бы скользя по паркету. Граціозно наклоняясь и скользя по паркету, французъ прежнюю тяжеловѣсную павану превратилъ въ элегантный, гибкій и изысканный танецъ—куранту.

Къ началу XVIII столѣтія куранта, показавшаяся хотя и красивою, но слишкомъ скучною, отжила свой вѣкъ. Ее забыли и она, какъ мы уже говорили, уцѣлѣла только, какъ упражненіе въ балетныхъ школахъ.

МЕНУЭТЪ.



САЛОННЫЙ менуэтъ (маленькій танецъ) образовался изъ провинціальнаго бранля, хоровода обитателей Пуату. Этотъ танецъ называютъ дикимъ цвѣткомъ, пережившимъ эволюцію садовой культуры, совершенно не похожимъ на свой первообразъ изъ Пуату. Ни одинъ танецъ въ исторіи искусства не пользовался такимъ широкимъ успѣхомъ, какъ менуэтъ. Въ немъ выразилось все изящество и изысканность XVIII вѣка. Онъ намъ завѣщанъ окруженнымъ ореоломъ красоты. Лучшіе поэты посвящали ему стихи. Знаменитые художники безконечно варіировали на своихъ рисункахъ очаровательныя позы этого танцовальнаго объясненія въ любви. Цитируютъ даже слова учителей, которые приходили въ восхищеніе при видѣ хорошо танцующей пары.

Подробное описаніе менуэта сдѣлано танцмейстеромъ Рамо въ его книгѣ „Maitre à danser“ (изд. 1725 г.), но оно сдѣлано такъ туманно, что понять могутъ развѣ только одни спеціалисты-хореграфы. Большаго труда стоило новичку обучиться менуэту по руководству Рамо; но трудъ этотъ былъ значительно облегченъ балетмейстеромъ Пекуромъ. Онъ изобрѣлъ новую менѣе сложную форму менуэта, такъ что честь созданія менуэта принадлежитъ балетмейстеру Пекуру, который сначала вставилъ это па въ одинъ изъ своихъ балетовъ; затѣмъ его облюбовали и съ восторгомъ перенесли ко двору и во всѣ парижскіе буржуазные салоны, откуда онъ быстро распространился по всей Европѣ.

Менуэтъ Пекура въ томъ видѣ, въ какомъ онъ вылился въ концѣ XVII столѣтія, исполнялся въ три медленныхъ четверти, изъ которыхъ два такта приходились на „каденцію". Это былъ танецъ отдѣльной пары, гдѣ кавалеръ съ дамой танцовали на встрѣчу другъ другу или другъ отъ друга. Это дѣлалось не по прямой линіи, а въ плавныхъ кривыхъ, первоначально похожихъ на обратное S, потомъ на 2 и въ заключеніе на Z. Такимъ образомъ, фигура изъ криволинейной становилась все прямолинейнѣе. Изогнутыя линіи, очевидно, придавали грацію движеніямъ. Кавалеръ стоялъ на одномъ концѣ S или Z, дама на другомъ. Они дѣлали два менуэтныхъ па, сначала въ бокъ, а потомъ два-три впередъ. Танцуя проходили мимо другъ друга, или встрѣчались, дѣлая при этомъ реверансы, tour de main, справа, танцовали далѣе, дѣлая снова tour de main, но уже слѣва: при третьей встрѣчѣ—„tour de deux mains", чѣмъ и заканчивался танецъ. Всѣ эти встрѣчи и поклоны зависѣли отъ личнаго усмотрѣнія танцующихъ (рис. 242), при чемъ проявлялась полная возможность проявить изящество движеній.



(Рис. 242).

Въ менуэтѣ совершенно видоизмѣнилась старая, тяжеловѣсная форма реверанса эпохи Ренессанса. Реверансъ сдѣлался разнообразнѣе и оживленнѣе. Въ менуэтныхъ темпахъ проходила троекратная игра граціозно снимаемою шляпою, а также слегка изгибавшагося и снова выпрямлявшагося туловища. Весь танецъ стилизовался граціозными позиціями, скрещеніями, поворотами плечъ и пр. Шляпа служила большою помощницею. Ее то надѣвали, то снимали, при подаваніи руки. Не однѣ ноги, но и руки способствовали изяществу исполненія. Ихъ то опускали, то медленно поднимали; при этомъ онѣ двигались вплоть до сгиба у кисти, которая въ свою очередь производила собственныя движенія. Всѣ скомбинированныя движенія рукъ и ногъ достигали высшей степени пластичности, которая сказывалась въ каждомъ расшаркиваніи, въ каждой переходной позиціи, въ каждомъ приподниманіи каблука и при движеніи скользящаго по полу носка.



(Рис. 243).

Лица, описавшія этотъ танецъ, говорятъ, что менуэтъ довелъ движущееся человѣческое тѣло до идеальныхъ ритмическихъ тонкостей. Ухаживаніе за представительницами прекраснаго пола нашло себѣ блестящаго помощника въ этомъ изящномъ танцѣ. Очаровательное тщеславіе при граціозной ходьбѣ, красивыя паузы на мѣстѣ при остановкахъ, изящные поклоны и привѣтствія при встрѣчахъ—все это вылилось въ высоко-культурномъ менуэтѣ.

О менуэтѣ были написаны длинные трактаты едва ли не на всѣхъ языкахъ. Подробнѣе онъ описанъ, между прочимъ, въ трактатѣ „di Giambettista Dufort“, изданномъ въ Неаполѣ (1778 году). Этотъ трактатъ интересенъ въ томъ отношеніи, что авторъ никакъ не могъ помириться съ французскою терминологіею хореграфической грамматики и въ книгѣ своей, очевидно съ патріотическою цѣлью, употребляетъ итальянскія слова, предпославши однако таблицу съ переводомъ этихъ словъ: Piroba—Pirouette, Gittato—jetté, Tronco — Coupé, Fioretto — de Bourée, Unito—Assemblée и пр. выраженія.

Прилагаемый рисунокъ изъ книги Рамо „Le maitre à danser“ (рис. 243) даетъ нѣкоторое понятіе о нѣкоторыхъ фигурахъ этого танца. А такихъ фигуръ было безконечное число. Современники описываютъ ихъ до крайности разнообразно, но всѣ онѣ сводятся къ одной общей идеѣ—къ строгости рисунка и къ простотѣ



(Рис. 244)

стиля, въ которомъ мимика всего тѣла вдохновлялась движеніями, присущими этому танцу. Въ менуэтѣ вылилась художественная форма „танцовальнаго объясненія въ любви“.

Въ менуэтѣ олицетворился весь XVIII вѣкъ съ его классически-художественными формами, на которыхъ была построена изящная культура тогдашняго общества.

МЕНУЭТЪ

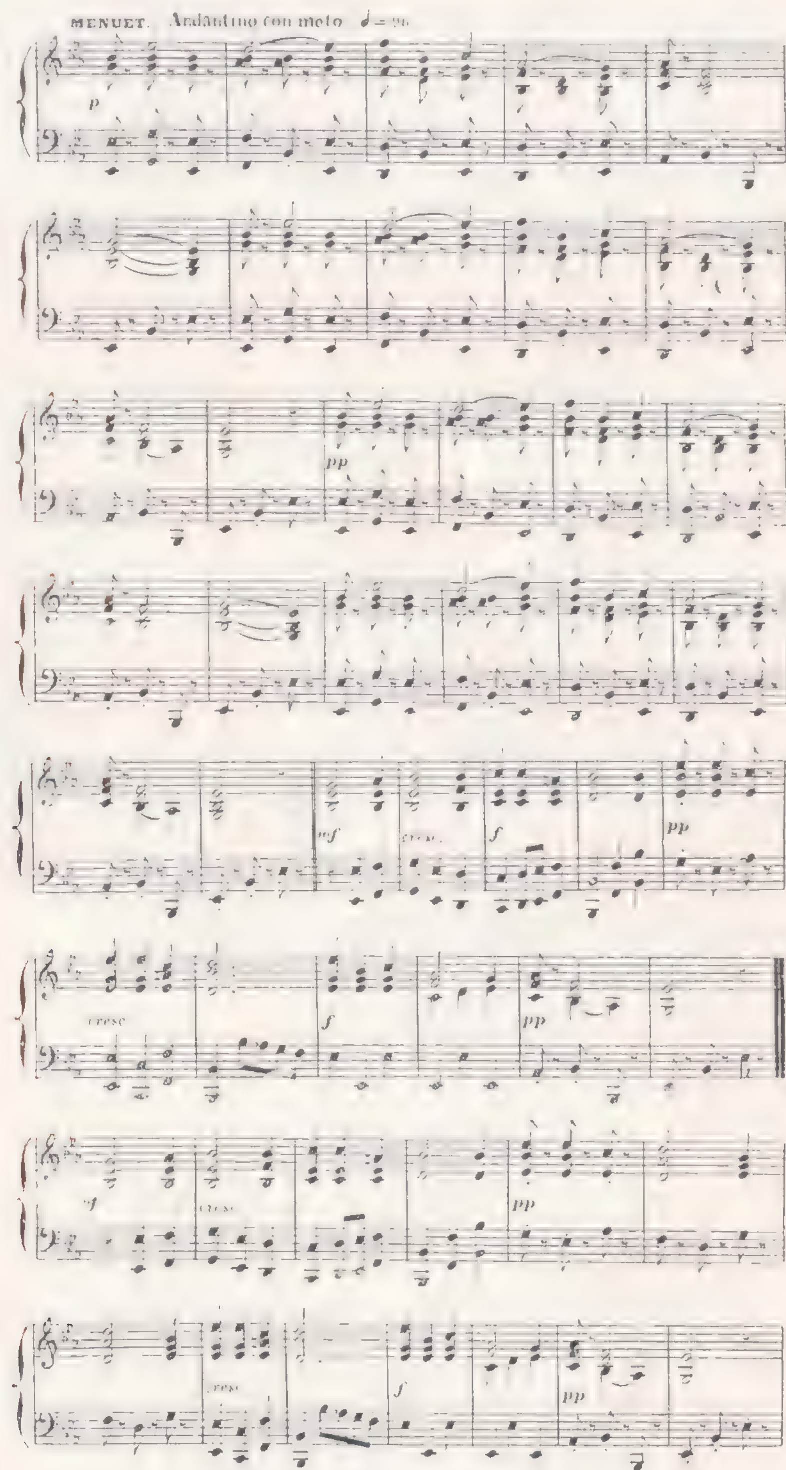
СОЧ. ЛЮЛЛИ.

ИЗЪ ПЬЕСЫ

„МѢЩАНИНЪ въ ДВОРЯНСТВѢ“.









Ъ МЕНУЭТОМЪ тѣсно связано имя Марселя, извѣстнаго танцмейстера, который обладалъ замѣчательною способностью воспринимать красоту движеній. Это былъ популярнѣйшій человѣкъ своего времени; его изображали на картинахъ сидящимъ передъ танцующею парою учениковъ своихъ и восклицающимъ: „que de choses dans un menuet“!



Марсель считался очень посредственнымъ танцовщикомъ. Свою же артистическую карьеру онъ создалъ совершенно случайно.

Въ 1710 году давали оперу-балетъ „Les filles venitiennes“. Въ дивертисментѣ этой піесы нужно было артисту одновременно и пѣть и танцовать менуэтъ. Первые сюжеты, не владѣя голосомъ, не могли взять на себя роль и пѣвца и танцора. Поручили эту роль нѣкоему, совсѣмъ неизвѣстному Марселю. Онъ пропѣлъ свою партію и одновременно протанцовалъ ее очень изящно, чему способствовало его прекрасное тѣлосложеніе и красивое лицо.

Въ этой піесѣ была вставлена оригинальная сцена, гдѣ дѣйствующимъ лицомъ былъ учитель танцевъ. Онъ пѣлъ хвалебную пѣснь своему искусству. Желая же доказать справедливость своихъ словъ, онъ по очереди исполнилъ цѣлый рядъ модныхъ въ то время танцевъ.

Дамы пришли въ восторгъ отъ дебютанта и создали его славу, и съ этого времени репутація Марселя, какъ искуснаго преподавателя, была упрочена.

Марсель былъ извѣстенъ еще тѣмъ, что онъ изобрѣлъ способъ, какъ избавляться женщинамъ отъ длинныхъ трэновъ на платьяхъ, мѣшавшихъ танцовать. При поворотѣ, или при движеніяхъ назадъ, дама запутывалась въ длинномъ хвостѣ своей юбки. Чтобы помочь этому, Марсель придумалъ особый „граціозный“ ударъ каблукомъ, который хвосту (трэну) давалъ желаемое направленіе.

Такое незначительное изобрѣтеніе поставлено было въ заслугу Марселю, очень жадному на деньги. За выучку придворнымъ поклонамъ, или за обученіе менуэту, онъ бралъ не менѣе 300 франковъ.

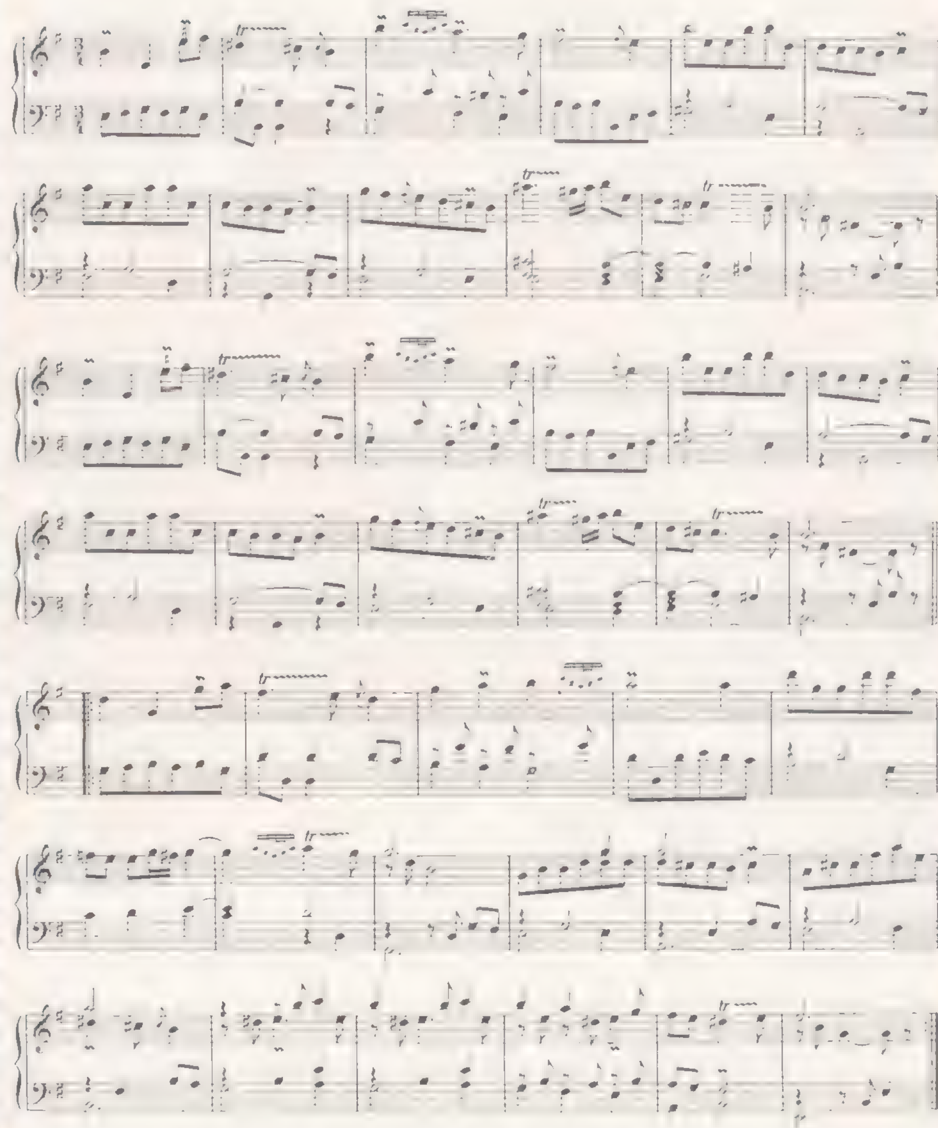
По словамъ знатока этого танца, Марселя, менуэтъ, хотя и „холодный“ танецъ, но онъ необходимъ для воспитанія; человѣкъ, хорошо танцующій менуэтъ, обязательно граціозенъ во всѣхъ своихъ движеніяхъ и въ обыденной жизни.

Марсель былъ большой оригиналъ. Въ танцахъ онъ находилъ синтезъ всѣхъ нравственныхъ и физическихъ совершенствъ и несовершенствъ. По походкѣ и по манерѣ танцовать онъ узнавалъ характеръ человѣка. Это былъ танцовщикъ Лафатеръ, признававшій, что умъ человѣка помѣщается не въ головѣ, а въ ногахъ.

Марсель настолько любилъ французскіе танцы, что когда одинъ англичанинъ разсказалъ ему, какъ красиво танцуютъ въ Лондонѣ, то Марсель съ гнѣвомъ воскликнулъ: „не говорите мнѣ о вашихъ варварскихъ танцахъ; въ Англіи умѣютъ только „скакать“, танцуютъ же только въ Парижѣ“.

САРАБАНДА.

Соч. Люлли.



Въ XVII и XVIII вѣкахъ, при французскомъ дворѣ, кромѣ менуэта, танцовали еще другіе, совершенно самостоятельные танцы: сарабанду, пассенье (Passepied), пассекайль (Passecaille), гавотъ и другіе. Мы особенно подробно не останавливаемся на нихъ, потому что ихъ можно считать почти варіантами того же менуэта.



САРАБАНДА.



Кромѣ „паваны" испанцы создали еще сарабанду, извѣстную на Пиренейскомъ полуостровѣ съ XVI вѣка.

Этотъ танецъ въ три темпа очень походилъ на менуэтъ, но его танцовали еще торжественнѣе, медленнѣе и съ большею важностью. Въ Испаніи музыкѣ сарабанды придавали духовное значеніе. Благодаря этому, перешедшіи въ Италію, испанскіе солдаты при церковной процессіи въ Миланѣ (1688 г.) шли подъ звуки сарабанды.

Увѣряютъ, что названіе этого танца происходитъ отъ „Сара Кандаръ", имени испанской артистки, въ первый разъ исполнившей сарабанду во Франціи. Скорѣе же всего „сарабанда" происходитъ отъ „sarao", что означаетъ по испански—„балъ".

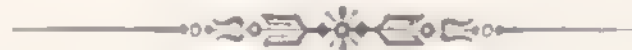


(Рис. 245).

Танецъ этотъ былъ въ большомъ употребленіи во Франціи. Его исполняли съ разными варіантами почти во всѣхъ балетахъ репертуара XVII и XVIII вѣка. Онъ былъ вставленъ въ балеты „Торжество Амура", въ „Медею и Язонъ", „Europe galante", „Греческіе праздники" и многіе другіе.

Разсказываютъ, что сарабанду великолѣпно танцовала Нинонъ Л'Анкло. Эта извѣстная куртизанка исполняла этотъ танецъ съ „обязательными" кастаньетами въ рукахъ и приводила въ восторгъ присутствующихъ своими граціозными и кокетливыми движеніями.

Слѣдуетъ, однако, замѣтить, что съ теченіемъ времени темпъ танца значительно былъ ускоренъ, благодаря чему значительно измѣнился и прежній серьезный характеръ танца (рис. 245).



ГАВОТЪ.



Гавотъ" и „менуэтъ"—два названія танцевъ, вызывающихъ красивыя воспоминанія о блестящемъ вѣкѣ Людовиковъ. Воображенію представляется залитая огнями танцовальная зала съ цѣлымъ рядомъ кавалеровъ въ блестящихъ костюмахъ, изгибающихся на красныхъ каблукахъ и преклоняющихся передъ дамами съ широкими панье на бедрахъ, съ длинными шлейфами, красиво нарумяненныхъ и съ черной мушкою подъ правымъ глазомъ. (Рис. 246).

Другъ другу въ танцовальномъ ритмѣ какъ будто нашептывается поэма вѣчно юной любви...

Гавотъ былъ извѣстенъ уже въ XVI вѣкѣ,—объ немъ говорится въ оркесографіи Туано Арбо (1588 г.) и уже въ то время для исполненія гавота требовались извѣстныя правила. Затѣмъ, при Людовикахъ XIV и XV, гавотъ, вмѣстѣ съ неразлучнымъ его спутникомъ менуэтомъ, сдѣлался излюбленнымъ танцемъ на придворныхъ балахъ. Его танцовали въ двухчетвертномъ дѣленіи такта и въ умѣренномъ темпѣ. Музыка для гавота писалась спеціально, при чемъ она рѣзко оттѣняла каждое „pas“. Гавотъ можно назвать маленькимъ балетомъ съ двумя исполнителями.

ГАВОТЪ

СОЧ. ЛЮЛЛИ.

1659 г.

ИЗЪ БАЛЕТА „LA RAILLERIE“.

Moderato

PIANO

Если вѣрить нѣкоторымъ писателямъ и словарямъ, то старинный гавотъ начинали съ того, что кавалеръ предлагалъ дамѣ букетъ цвѣтовъ; по принятіи его слѣдовалъ поцѣлуй, затѣмъ уже самый танецъ. Гавотъ начинали интродукціей въ формѣ менуэта и затѣмъ кавалеръ, держа за руку даму, отступалъ; потомъ они отдѣлялись другъ отъ друга по сторонамъ—направо и налѣво и затѣмъ снова соединялись. Послѣ этого, кавалеръ оставлялъ свою даму; описавши большой полукругъ на лѣво, онъ становился противъ дамы. Приближаясь другъ къ другу, они дѣлали „balancé", подавая то правую, то лѣвую руку, послѣ чего они отдалялись другъ отъ друга и тутъ начиналась самая интересная часть танца. Кавалеръ и дама снова подходили другъ къ другу и каждый изъ нихъ исполнялъ въ это время „соло", красуясь и стараясь выдѣлывать самыя трудныя па. Нерѣдко, кавалеръ оканчивалъ соло колѣнопреклоненіемъ передъ дамой, сдѣлавши предварительно пируэтъ. Послѣ этого слѣдовали вновь разныя эволюціи, оканчивавшіяся тѣмъ же самымъ менуэтомъ, съ котораго начинали этотъ мимическій танецъ. Во всѣхъ фигурахъ кавалеръ и дама старались блеснуть своими хореграфическими способностями. Они исполняли самыя разнообразныя и модныя по тому времени „па", а именно „pas de basque", grand jetés, pas de bourrées, pas de zephire, entrechats, glissades и пр.



(Рис. 246).

Гавотъ побѣдоносно противостоялъ противъ измѣнчивости моды. Онъ держался долго вплоть до Имперіи Наполеона, когда менуэты, гавоты, ригодоны и др. были замѣнены контрдансами.

Сочинители танцевъ охотно вставляли гавотъ во всѣ придворные балеты, а также и интермедіи въ королевской академіи. Композиторы XVIII вѣка Люлли, Детушъ, Мурэ и Рамо написали цѣлый рядъ гавотовъ, извѣстныхъ подъ разными названіями. Ихъ исполняли въ томъ же духѣ, какъ и первообразъ ихъ, съ различными только оттѣнками и съ варіантами „сольныхъ" номеровъ.

ШАКОНА.



ВѢРЯЮТЪ, что названіе этого танца произошло отъ итальянскаго Cecone—слѣпой, арія слѣпаго. Другіе же объясняютъ этимологію этого слова иначе. Они говорятъ, что слово Шакона произошло отъ ленты, извѣстной подъ названіемъ chaconne, которую въ средніе вѣка франтихи носили на шеѣ. Форма танца была средняя между „низкими" и „высокими" танцами.

Танецъ этотъ исполнялся и на балахъ и на сценѣ. Современники говорили, что шакона въ хореграфіи занимаетъ такое же мѣсто, какъ „концертъ" въ музыкѣ. Въ концѣ почти всѣхъ партитуръ балетнаго репертуара XVIII вѣка можно встрѣтить „шакону". Это вѣроятно потому, что тогдашнія піесы обыкновенно кончались „общимъ праздникомъ", для котораго продолжительная мелодія шаконы давала возможность балетмейсте-

рамъ сочинять множество разныхъ танцевъ для исполненія ихъ отдѣльными артистами или группами. Въ позднѣйшее время, Глюкъ въ своей „Ифигеніи въ Авлидѣ“ написалъ шакону по настоятельной просьбѣ Вестриса. Эта шакона послужила ему рамкою для его „состязанія танцевъ“. Наиболѣе извѣстною была арія шаконы въ балетѣ „Союзъ амура искусства“ соч. Флокэ. (1773).

ПАССЕПЬЕ.

(Passepied).



ПАССЕПЬЕ былъ сколокъ съ очень распространеннаго въ Бретани народнаго танца, веселаго и очень оживленнаго.

Популярный „пассепье“ походилъ на фигурный менуэтъ, исполняемый только въ болѣе быстромъ темпѣ. (Рис. 247). Пассепье былъ излюбленнымъ танцемъ г-жи Севинье, вѣроятно потому, что его великолѣпно исполняла ея дочь. Французская писательница, при описаніи этого танца въ своихъ письмахъ, восторгается необычайно изящными движеніями шляпой, отчетливымъ держаніемъ такта и красивыми фигурами пассепье, который пользовался особымъ расположеніемъ придворныхъ кавалеровъ и дамъ, имѣвшихъ возможность блеснуть въ немъ своими хореграфическими способностями.

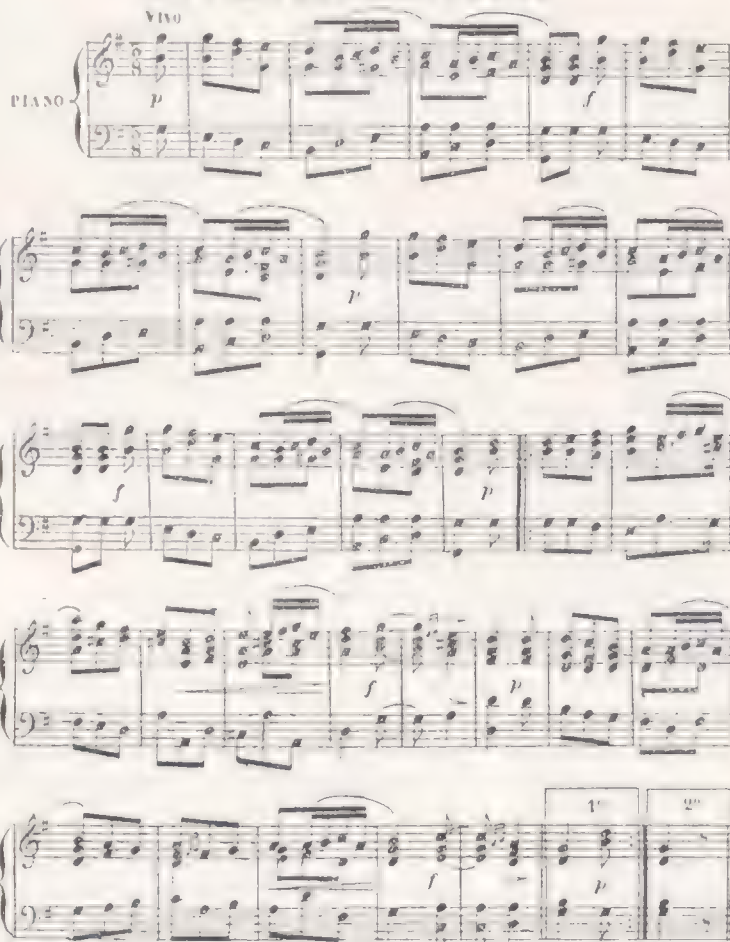


(Рис. 247).

ПАССЕПЬЕ соч. КАМПРА

(1697 г.).

ИЗЪ „EUROPE GALANTE“



Музыка къ этому танцу встрѣчается почти во всѣхъ партитурахъ оперно-балетнаго репертуара XVIII вѣка.

Пассепье имѣлъ нѣсколько различныхъ формъ и потому онъ извѣстенъ былъ подъ разными названіями: „Dragon“, „Влюбленные“, „Трубные звуки“ и др. Старинный „основной“ пассепье былъ происхожденія итальянскаго, потому описаніе его встрѣчается въ итальянскихъ учебникахъ XVIII вѣка.

Танецъ „пассепье“ для исполненія былъ гораздо легче, чѣмъ „менуэтъ“. Типичную музыку для пассепье написалъ Кампра для балета „l'Europe galante“. Не менѣе характерны

пассенье, сочиненные Люлли, а также и танецъ этотъ, сочиненный Детушемъ для балета „Issé".

Г-жа Севинье удостовѣряетъ, что лучшимъ въ ея время исполнителемъ пассенье на придворныхъ балахъ былъ г. Ломарда и великимъ мастеромъ граціозно снимать и надѣвать шляпу во время танца.
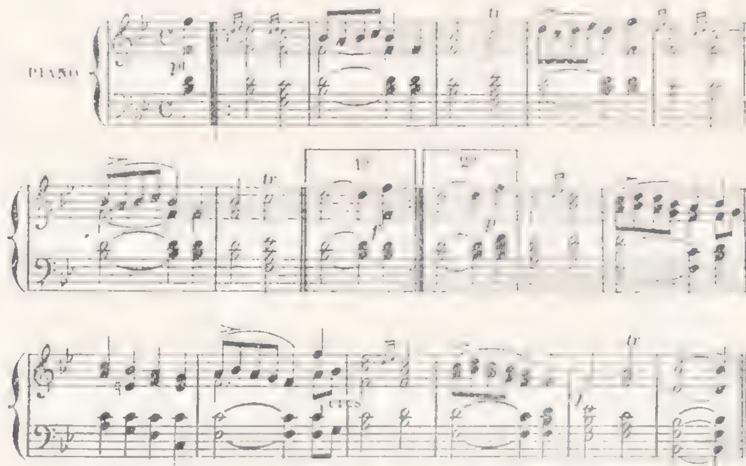
Пассекайль считался совершенно самостоятельнымъ танцемъ. Это былъ однимъ изъ излюбленныхъ танцевъ при дворѣ Людовика XIV. Онъ торжественно исполнялся только одною персоною, преимущественно однимъ кавалеромъ, который скользилъ по паркету, при чемъ ноги безпрестанно скрещивались. Пассекайль считается предвѣстникомъ менуэта.

РИГОДОНЪ.

РИГОДОНЪ былъ сколкомъ съ народнаго, очень распространеннаго танца въ Провансѣ и Лангедокѣ. Этотъ танецъ въ облагороженномъ видѣ былъ перенесенъ въ салоны учителемъ танцевъ Риго, который, какъ увѣряютъ, преподавалъ хореграфическое искусство Аннѣ Австрійской. Ригодонъ исполнялся въ два темпа съ оживленнымъ движеніемъ. Главное „па" его состояло въ томъ, что исполнители сгибали колѣна, припрыгивая, что не представляло особенныхъ трудностей. (Рис. 248). Изъ наиболѣе извѣстныхъ былъ „Ригодонъ", вставленный въ оперу-балетъ „Цирцею" въ 1694 г.



Ригодонъ. (Рис. 248).



РИГОДОНЪ соч. ДЕМАРЭ (1694 г.) изъ балета „ЦИРЦЕЯ".

ФОРЛАНА.

ХОРЕГРАФЫ перенесли этотъ танецъ изъ Фріуля (Италія), жители котораго называются „форланы" (Forlani). И до сихъ поръ, форлана считается излюбленнымъ танцемъ венеціанскихъ гондольеровъ. Ритмъ довольно быстрый. Форлану вставляли во многіе балеты, поставленные при Людовикѣ XIV и
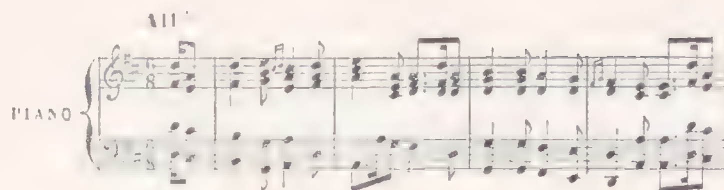
ФОРЛАНА

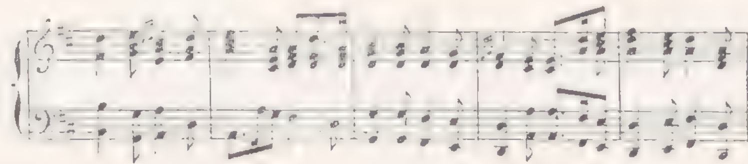
СОЧ. МУРЭ (1727 г.).

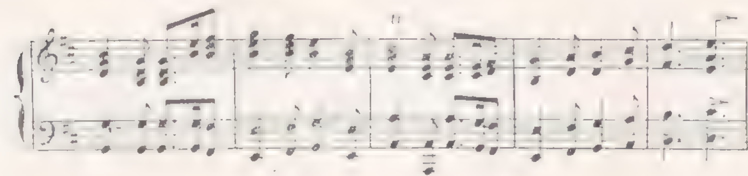
изъ балета

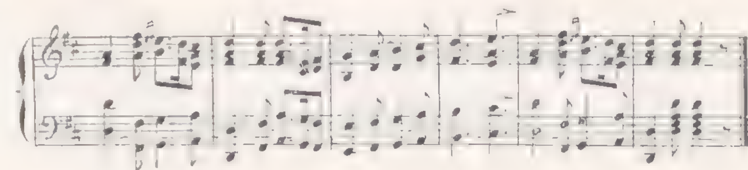
„AMOURS DES DIEUX".











въ послѣдующія царствованія. Форлану считаютъ варіантомъ „буррэ" и утверждаютъ, что танецъ этотъ исполняли подъ убаюкивающую мелодію. Это была своего рода хореграфическая колыбельная пѣснь.

БУРРЭ.



ОВЕРШЕННО самостоятельную форму танцевъ составляетъ „Буррэ". (Рис. 249). Это перенесенный въ салоны веселый національный танецъ Оверня, гдѣ и до сихъ поръ его весело танцуютъ мѣстные поселяне.



(Рис. 249).

Мы уже говорили о танцѣ буррэ и снова возвращаемся къ нему, потому что въ теченіи XVII и XVIII вѣковъ, хотя онъ и не существовалъ болѣе какъ самостоятельный танецъ, но „pas de Bourrée" охотно вставлялось въ исполняемые при дворѣ менуэты, гавоты и пасcепье. „Pas de bourrée" имѣетъ значительное сходство съ „Ригодономъ" и также варіировалось на разные лады.

Красивую музыку для „bourrée" написалъ Мурэ, композиторъ нѣсколькихъ дивертисментовъ на праздникахъ герцогини Дю Мэнъ въ Со. Тутъ большой успѣхъ имѣла маленькая пьеска „Рагонда" или „вечеръ въ деревнѣ", во время которой былъ исполненъ „буррэ" соч. Мурре, въ послѣдствіи перенесенный на сцену королевской Академіи.

Гораздо раньше и Люлли написалъ музыку къ тремъ буррэ, поставленнымъ въ его оперѣ „Фаэтонъ". „Буррэ", впрочемъ, держалось не долго. Его признавали не достаточно благороднымъ для торжественныхъ придворныхъ танцевъ.

МЮЗЕТТЪ и ТАМБУРИНЪ.

Кромѣ описанныхъ танцевъ, еще пользовалась извѣстностью „Мюзеттъ“ (Волынка). Этотъ танецъ былъ до смѣшнаго опоэтизированъ въ лексиконѣ танцевъ Кампана. Тамъ говорится, что „Мюзеттъ“ исполняли въ старинное время пастушки. Украшенные гирляндами цвѣтовъ, пастухи гнали домой свои стада и подъ нѣжные звуки волынки пѣли любовныя пѣсни и танцовали, желая нравиться своимъ красоткамъ. Танецъ этотъ, также какъ и „Тамбуринъ“, съ болѣе быстрыми движеніями, изъ народа перешелъ на сцену и вошелъ въ репертуаръ XVIII вѣка. Ими пользовались балетмейстеры для разныхъ вставныхъ въ дивертисменты отдѣльныхъ танцевъ. Эти взятые изъ народа танцы часто исполнялись на сценахъ XVIII вѣка. Темпъ ихъ былъ быстрый.



Учебники начала XVIII вѣка не ограничиваются описаніемъ одныхъ салонныхъ танцевъ. Въ нихъ трактуется и о танцахъ, имѣвшихъ чисто сценическое значеніе. По существу своему это были тѣ же салонные танцы, приспособленные только къ исполненію ихъ на публичной сценѣ. Они имѣли театральный характеръ и исполнялись въ балетахъ профессіональными артистами. То были перефразированные менуэты, сарабанды, ригодоны, джиги и другіе. Балетмейстеры придавали имъ только новыя формы, составленныя изъ частей разнородныхъ танцевъ. Достоинство ихъ всецѣло зависѣло отъ таланта балетмейстера.

Наступило время, когда сцена начала брать перевѣсъ надъ салономъ, и хореграфія, получивши прочное мѣсто на публичной сценѣ, вступила въ новый фазисъ своего развитія. Старанія хореграфовъ были направлены не столько къ заботамъ о салонныхъ танцахъ, отошедшихъ на второй планъ, сколько къ созданію такой школы, которая могла бы давать постоянное движеніе какъ самому искусству, такъ и развитію его техники въ самомъ чистомъ, благородномъ смыслѣ.

Менуэтъ пріобрѣлъ такое громадное вліяніе, что всѣ сочиненія танцмейстеровъ были исключительно направлены къ изобрѣтенію разныхъ варіацій и къ примѣненію разнообразныхъ хореграфическихъ орнаментовъ къ этому излюбленному танцу. Всѣ завитки старой куранты перешли на менуэтъ. Образовались совершенно новыя сочетанія „па“ и движеній, которыя получили и новыя названія. Такимъ образомъ, прочно установили школьное ученіе съ массою техническихъ выраженій, присвоенныхъ разнымъ движеніямъ ногъ. Общеупотребительными сдѣлались: „tours de jambes“, „battements“, jetés, chassé, pirouette, пока еще только въ качествѣ поворота на обѣихъ ногахъ, цѣлый рядъ кабріолей и пр.; изящный скрещенный прыжокъ на обѣихъ ногахъ названъ „sissone“ и пр. и пр.

Создалась цѣлая ритмичная архитектура, которая прихорашивалась въ новыхъ сочетаніяхъ и движеніяхъ.

Такимъ образомъ, простѣйшая форма крестьянскаго танца изъ Пуату, перешедши сначала въ салонъ, а потомъ на сцену, превратилась въ высоко художественный танецъ, въ которомъ все таки продолжали просвѣчивать основныя па. Послѣ длиннаго ряда вычур-

ныхъ хореграфическихъ украшеній, особенно рельефно сказывался основной стиль при окончаніи танца, всегда кончавшагося двумя demicoupés, двумя простыми па.

Такимъ образомъ, благодаря виртуозности танцмейстеровъ и ихъ учениковъ создались Courante de Roy, de Beauchamps, менуэты—de la cour, d'Anjou, de Berlin, de l'Amour, d'Omphale, d'Alcide, d'Espagne, Exaudet (соч. Марселя), Passepieds старый и новый, bourrées d'Achille, Versailles, La Pavane nouvelle, Mariée Conty, Fourlane, Bretagne, Rigaudon, d'Alliance, de la Paix, Bourgogne, contredanse и пр.

Во всѣхъ этихъ танцахъ отдѣльными парами звучалъ еще стиль XVII вѣка, послѣдній отблескъ аристократическихъ традицій. При хореграфіи Фелье (1701 г.), приложена таблица Пекуровскихъ танцевъ; тутъ усматривается, что всѣ эти танцы какъ будто новы по названіямъ, но всѣ они могутъ считаться варіантами одного и того же менуэта. Такъ напримѣръ, прославленный Bourrée d'Achille, сочиненный Пекуромъ и записанный у Фелье—тотъ же менуэтъ, который исполнялся сначала въ спокойномъ, медленномъ темпѣ, а затѣмъ подъ конецъ переходилъ въ быстрый, пламенный, что конечно находилось въ зависимости отъ темперамента исполнителей.

Интересный „Aimable vainqueur", одинъ изъ любимыхъ придворныхъ танцевъ—представлялъ собою смѣсь бурре съ менуэтомъ; La Bretagne—смѣсь Passepieds съ быстрыми менуэтными па. Menuet d'Alcide—это менуэтъ съ фигурами. L'Allemande—подъ красивую маршеобразную мелодію танцовали съ массою прыжковъ, батмановъ и вращеній. Къ этому танцу въ хореграфіи Фелье нарисованы сбоку фигуры кавалера и дамы, которые скрещиваютъ, опускаютъ и закладываютъ за спину руки. Это была совершенно новая форма.

Сборникъ Фелье, гдѣ описывается сложный выходъ Аполлона съ кабріолями и цѣлый балетъ для девяти танцоровъ, не принадлежитъ больше салону. Сборникъ этотъ служитъ какъ бы мостомъ, по которому послѣдніе изысканные танцы, созданные Пекуромъ и Марселемъ, переходили обратно на публичную сцену.

Эпоха парныхъ салонныхъ танцевъ близилась къ концу. Въ салонѣ готовилось нѣчто новое. Народный парный танецъ исполнялся уже не одною парою, а сразу многими парами.

Въ началѣ XVIII столѣтія въ англійскихъ, французскихъ и итальянскихъ учебникахъ и руководствахъ описываются возникшіе новые модные танцы—всеобщая контра „country-dances"; первоначально ихъ называли англійскими танцами. Сначала къ этому новому гостю относились сдержанно; затѣмъ Фелье и группа парижскихъ его преемниковъ дали ему толчокъ, и новый танецъ сдѣлался всемірнымъ. Countrydance превратился въ „contredanse", въ „контру", о чемъ будетъ сказано впослѣдствіи, при описаніи дальнѣйшей эволюціи салоннаго танца.





Придворный спектакль при Людовикѣ XV.

(Рис. 250).



Придворный балъ при Людовикѣ XV.
(Рис. 251).

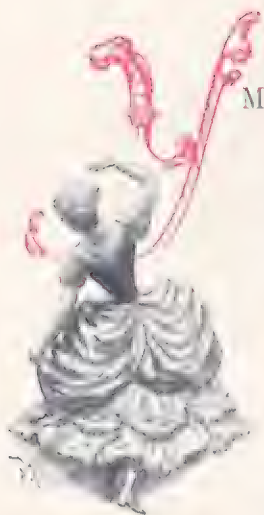


XX.

ВѢКЪ ЛЮДОВИКА XV.

I

Регентство герцога Орлеанскаго.—Балы-маскарады Людовика XV.—Новое теченіе во всѣхъ искусствахъ.— Отношеніе Ватто, Ланкрэ и др. къ хореграфіи.— Эпоха Рамо.—Недовольство формами балета.—Мнѣніе Руссо и др.



УМЕРЪ покровитель танцевъ Людовикъ XIV. Съ наступленіемъ регентства герцога Орлеанскаго хореграфія въ смыслѣ своего развитія какъ бы застыла. Система постановки оперъ съ балетными дивертисементами оставалась прежняя. Ставились тѣ же безсвязныя, но за то красивыя хореграфическія сцены, въ которыхъ подвизался балетный персоналъ, въ смыслѣ техники дѣлавшій однако громадные успѣхи.

Регентъ любилъ музыку и танцы. О немъ не даромъ говорили, что онъ охотнѣе посѣщаетъ оперу, чѣмъ церковь. Но онъ любилъ не столько искусство, сколько красивую его обстановку.

Во времена регентства спектакли въ оперѣ были выставкою роскоши и богатства. Зала, переполненная дамами въ красивыхъ туалетахъ, засыпанныхъ брилліантами, представляла своего родъ театръ въ театрѣ, но не всѣмъ это нравилось. Разсказываютъ, что регентъ пожелалъ угостить находившагося въ Парижѣ Петра Великаго особенно роскошнымъ параднымъ спектаклемъ въ оперѣ. Царь-плотникъ охотно принялъ приглашеніе, но во время спектакля заснулъ. Когда онъ пробудился, то регентъ спросилъ его, не скучаетъ-ли онъ во французской оперѣ?—Напротивъ, отвѣтилъ русскій Царь, но я предпочелъ вздремнуть, чтобы избѣгнуть опасности (?)! Больше, Царь не посѣщалъ оперы.

Регентъ, а за нимъ и весь дворъ считалъ какъ бы обязанностью „играть въ любовь“ съ артистками, потому опера и балетъ превратились въ арену для любовныхъ похожденій французской знати.

На сколько любилъ регентъ развлеченія, можно судить по тому, что въ первый же

годъ послѣ смерти Людовика XIV, въ 1715 году, регентъ установилъ въ оперѣ маскарады по три раза въ недѣлю. Маскарады эти пользовались громаднымъ успѣхомъ; танцовали всю ночь. Чтобы придать еще болѣе оживленія этому новому роду развлеченія, съ 1724 года заставили всю балетную и оперную труппу принимать участіе въ маскарадахъ. Два новыхъ контрданса „Les Cabotins et la Farandole“ вызывали бурю восторга. Кромѣ менуэтовъ вдвоемъ и вчетверомъ, исполняли еще контрдансы „Крысы“, Жанна прыгающая, Лиронъ Лиренинъ, Перецъ, Постоянный Котильонъ и Монако, самый древній изъ всѣхъ, потому что музыка къ нему была написана въ 1641 году.



Nicolas Lancret Das Moulenet.
(Рис. 252).

Хотя много „танцовали“ на этихъ маскарадахъ, а также и на балахъ при дворѣ, но всѣ эти хореграфическія упражненія имѣли очень отдаленное отношеніе къ искусству.

Тѣмъ временемъ королевская Академія продолжала ставить новыя оперы разныхъ композиторовъ. Во главѣ ихъ былъ Кампра и его послѣдователи: Монтеклэръ, Жервэ, Мурэ, Даниес, Детушъ, Деморэ и другіе. Были поставлены „Лѣтніе праздники“, опера-балетъ въ 3 д. съ прологомъ (1716 г.), Клитемнестра, лирическая трагедія, „Судъ Париса“, греческая пастораль въ 3 д., „Возрасты“, опера-балетъ, соч. Кампра и „Деревенскія развлеченія“, опера-балетъ въ 3 д. и цѣлый рядъ другихъ произведеній, которыя по духу своему и по манерѣ ничѣмъ не отличались отъ оперъ-балетовъ минувшаго царствованія.

Вступилъ на престолъ Людовикъ XV. И при немъ продолжала дѣйствовать прежняя система. Между прочимъ, въ 1721 году въ Тюлерійскомъ дворцѣ былъ поставленъ „королевскій балетъ“ „Стихіи“ съ четырьмя entrées и прологомъ съ музыкою Лаланда и Детуша. Въ прологѣ этого балета танцовалъ король, окруженный своими придворными. Затѣмъ, во всѣхъ четырехъ выходахъ (воздухъ, вода, огонь и земля) участвовали артистки изъ Академіи съ г-жею Прево во главѣ. Всѣ онѣ танцовали совмѣстно съ придворными. Балетъ оканчивался эпилогомъ, въ которомъ король, изображавшій солнце, показывался на колесницѣ, окруженный знаками зодіака, со свитою „четырехъ частей свѣта“.

Спеціально для этого представленія съ обѣихъ сторонъ сцены устроены были однѣ

надъ другимъ два балкона для хора; женщины внизу, а мужчины на верху. Спектакль отличался сложностью постановки и массою придуманныхъ для пiесы эффектовъ. Особенно интересно было устроено „солнце" въ послѣдней картинѣ. Дневное свѣтило было огненное, лучи же его мерцали въ своемъ сiянiи при помощи окрашенной воды, помѣщенной въ стеклянныя трубки и отражавшей свой блескъ въ горѣвшихъ подобно брилліантамъ хрустальныхъ подвѣскахъ и проч.

Пьеса эта изъ дворца была перенесена на сцену королевской Академiи, гдѣ она имѣла громадный успѣхъ, какъ интересное, красивое зрѣлище. „Стихiи" не сходили съ репертуара въ теченiи почти всего XVIII столѣтiя. Роскошь придворныхъ, при Людовикѣ XV, спектаклей и баловъ превосходила блескъ празднествъ, устраиваемыхъ Людовикомъ



Съ картины Патера. (Рис. 253).

XIV. Это можно усмотрѣть изъ воспроизводимыхъ нами изъ нашей коллекцiи гравюръ того времени. (Рис. 250 и 251).

Установившiйся при Людовикѣ XIV артистическiй идеалъ былъ сильно поколебленъ. Благодаря легкости нравовъ тогдашняго общества, въ танцахъ исчезли то „величiе" и та торжественность исполненiя, которыми было отмѣчено царствованiе Короля-Солнце. Отъ этой утраты искусство, впрочемъ, ни мало не пострадало. Въ придворно-хореграфическомъ мiркѣ наступило царство грацiи, обоснованной на желанiи нравиться, а также водворились особаго свойства деликатность и манерность, блистательно охарактеризованныя живописцами Ватто, Ланкрэ и Буше. Совершившаяся во всѣхъ искусствахъ эволюцiя при Людовикѣ XV, безспорно, отразилась и на хореграфiи. Живопись того времени была лишена мощи и душевныхъ переживанiй; но за то картины Ватто, Ланкре были обольстительно

красивы. То же явленіе замѣчается и въ хореграфіи; тутъ также заботились не столько о „прекрасномъ“ въ искусствѣ, сколько о „красивомъ“. (Рис. 252).

Педантичная деликатность въ обращеніи мужского пола къ женскому вызывала особенное изящество и благородство движеній во время танцевъ, потому хореграфія эпохи Людовика XV получила совершенно своеобразно-изысканный оттѣнокъ. Танецъ, хотя и считался возродившимся изъ греческой оркестики, но уже издавна утратившій свой оргіастическій характеръ, онъ при изнѣженномъ, кружевномъ вѣкѣ Людовика XV пріобрѣлъ оттѣнокъ той сдержанности и той изысканности, которыя нашли себѣ чудныхъ толкователей въ лицѣ Ватто, Ланкре и другихъ корифеевъ живописи того времени.

Эти художники были истинными цѣнителями изящнаго. Тогда не было рѣчи объ исполненіи танцевъ въ обнаженномъ видѣ. Судя по избираемымъ для балетовъ миѳологическимъ сюжетамъ, хотя и стремились вернуться къ формамъ эллинскаго классицизма, но въ „откровенности“ костюма не видѣли никакой прелести, сознавая, что обнаженіе не только составлять точки опоры для истиннаго искусства. Стремились къ изяществу, а вмѣстѣ съ тѣмъ и къ граціи, составлявшей главный элементъ какъ придворныхъ, такъ и сценическихъ танцевъ.

Эту цѣль преслѣдовали художники Ватто и Буше. Въ своихъ произведеніяхъ Ватто не пошелъ по стопамъ знаменитаго Рубенса. Извѣстная „Кермессъ“, картина знаменитаго фламандца, представляла бѣшеный хороводъ безумно двигавшихся лицъ обоего пола. Ватто же, хотя и прельщался мощностью движеній группъ Рубенса, но будучи французомъ XVIII вѣка, онъ на своихъ полотнахъ воспроизводилъ только красиво, медленно двигавшіяся фигуры, вполнѣ выражавшія изнѣженную эпоху пасторалей и аркадскихъ пастушковъ, щебечущихъ въ тѣни весеннихъ пейзажей.

Ватто написалъ рядъ картинъ съ танцами: „Менуэтъ“ (Берлинъ), „Праздникъ въ полѣ“ (Эдинбургъ), „Танецъ“ (Потсдамъ), „Деревенскія развлеченія“ (Шантильи) и другія. Эти танцовальныя сцены изображены въ особой природной обстановкѣ подъ деревьями и подъ звуки журчащихъ фонтановъ. Такая только обстановка, по мнѣнію художника, подходила къ влюбленнымъ, которые въ нѣжномъ экстазѣ нашептывали другъ другу слова любви. Во время танцевъ, каждый поворотъ на каблукѣ или на носкахъ выражалъ собою нѣмой, любовный разговоръ, вполнѣ понятный исполнителямъ. Эти галантныя сцены и „amusements champêtres“ благороднаго французскаго сословія служили прекрасной иллюстраціей для характеристики изящныхъ танцевъ этой эпохи.

Буше, Патеръ и Ватто будуарные живописцы, съ кистей которыхъ въ изобиліи сыпались амуры и цвѣты. Ланкре, писавшій портреты танцовщицъ не иначе, какъ въ обществѣ блестящихъ придворныхъ кавалеровъ, или танцующихъ въ тѣни роскошныхъ пейзажей. Всѣ эти художники были выразителями того направленія, которое въ эту эпоху по инерціи приняло и танцовальное искусство. По ихъ картинамъ можно составить себѣ наглядное представленіе о томъ, какъ танцовали въ это время. Отмирали торжественныя и „серьезныя“ паваны и куранты. Ихъ замѣнили признанный королемъ всѣхъ танцевъ благородный и граціозный менуэтъ, быстрый пассепье и другіе танцы съ оживленнымъ темпомъ. Всѣ эти изящные танцы создала французская школа, которая, благодаря ея жизненной силѣ, распространилась по всей Европѣ, вводя всюду принципы изящнаго, такъ красиво переданные на полотнахъ лучшихъ художниковъ XVIII вѣка. (Рис. 253 и 254).

Благодаря вниманію, оказываемому обществомъ хореграфическому искусству, сами артисты начали серьезно относиться къ своимъ обязанностямъ. Постепенно формировался кадръ танцовщицъ и танцовщиковъ, которые заботились объ отчетливости исполненія, о правильности движеній и позъ. Исполненіе пріобрѣтало строго опредѣленную физіономію. Утверждался такъ называемый классицизмъ въ танцахъ.

Техника дѣйствительно совершенствовалась; она получала въ школѣ ту правильность въ каждомъ движеніи, которая составила краеугольный камень хореграфическаго

искусства. Балетмейстеры изощрялись въ изображенiи танцовальныхъ формъ и комбинацiй, которыя, сдѣлавшись очень разнообразными, въ то же время не отступали отъ законовъ изящнаго.

Съ другой же стороны, въ постановкѣ оперъ-балетовъ царствовала прежняя рутина: хореграфическая часть заключалась приблизительно въ слѣдующемъ: въ прологѣ танцовали „пассепье“, въ первомъ дѣйствiи—„мюзеттъ“, во второмъ—„тамбуринъ“, шакону и снова пассепье и гавотъ съ варiантами. Такой системы долго держались при постановкѣ какъ придворныхъ балетовъ, такъ и на сценѣ Королевской Академiи.

Такимъ образомъ, того балета, какъ мы его понимаемъ въ настоящее время, еще не существовало. Система постановки ограничивалась тѣмъ, что „балеты“, то-есть танцовальныя сцены вставлялись въ пьесы, какъ матерiалъ, ласкавшiй зрѣнiе публики. Это были хореграфическiе обрывки, не представлявшiе ничего цѣльнаго. Балетъ еще не освободился отъ прежняго своего облика и ожидалъ реформы, которая балету придала бы форму независимаго, мимическаго представленiя съ нѣмымъ разговоромъ и съ самостоятельною фабулою.

Тѣмъ временемъ, въ Королевской Академiи часто смѣнялись директора, но влiянiе ихъ на движенiе искусства было до крайности ничтожно. На сценѣ полновластно царствовала не имѣвшая соперницъ танцовщица Прево. Она появлялась во всѣхъ новыхъ лирическихъ произведенiяхъ. Ни одна опера-балетъ не обходилась безъ Прево и безъ ея неизмѣнныхъ кавалеровъ Блонди, Дюмулена и другихъ. Балетмейстеръ Блонди не особенно заботился о внутреннемъ содержанiи сочиняемыхъ имъ сценъ. Все вниманiе его было обращено на созданiе новыхъ „па“ и на постановку красивыхъ группъ, при чемъ каждому изъ исполнителей данъ былъ широкiй просторъ въ исполненiи „сольныхъ“ па. Каждый варiировалъ ихъ по своему усмотрѣнiю и сообразно своимъ способностямъ, потому общей идеи или какой-либо системы не было ни въ одномъ хореграфическомъ произведенiи.



Съ картины Ватто.
(Рис. 254).

Въ музыкальномъ мiрѣ въ это время совершался крупный переворотъ. На оперной сценѣ восходило новое свѣтило, въ лицѣ композитора Рамо. Его таланту суждено было дать сильный толчокъ французской музыкѣ. Его знали какъ прекраснаго теоретика, но только 44-хъ лѣтъ отъ роду ему удалось поставить на сцену первое свое произведенiе. Долго не могъ онъ найти себѣ составителя оперной программы; наконецъ рѣшился обратиться къ извѣстному въ то время либреттисту,

аббату Пеллегрэнъ. Никогда не слыхавши объ Рамо, аббатъ хотя и согласился написать программу, но потребовалъ 500 франковъ задатку. Будущая опера-балетъ была названа „Hyppolite et Aricie". Черезъ короткое время Рамо пригласилъ автора либретто прослушать первый актъ музыки, и аббатъ пришелъ въ такой восторгъ, что при всѣхъ присутствовавшихъ разорвалъ данный ему въ задатокъ пятисотфранковый билетъ, заявивши, что отъ композитора такой дивной музыки никакого задатка не требуется.

Музыка къ „Ипполиту" Рамо была настолько нова по своей конструкціи, что музыканты въ оркестрѣ боялись ее исполнять. Во время одной изъ репетицій дирижеръ оркестра пришелъ въ негодованіе отъ незнакомой ему музыки и кинулъ на сцену капельмейстерскую палочку, которая упала къ ногамъ Рамо. Композиторъ очень хладнокровно швырнулъ палочку обратно и серьезно заявилъ дирижеру: „помните, что здѣсь я архитекторъ, а вы только плотникъ"!

Не смотря на пережитыя авторомъ непріятности, опера, наконецъ, была дана. Новизна музыки произвела сначала какое-то недоумѣніе. Послѣдователи школы Люлли, конечно, бранили новатора. Образовались даже два лагеря люллистовъ и поклонниковъ Рамо, которому все-таки пришлось восторжествовать, несмотря на то, что въ теченіи XVIII вѣка не переставали возобновлять произведенія Люлли.

Принцъ Конти лично не могъ опредѣлить значеніе новаго композитора. Онъ спросилъ у Камира, что тотъ думаетъ о новой оперѣ Рамо. Отвѣтъ послѣдовалъ такой: „въ этой оперѣ столько музыки, что изъ нея можно составить десять оперъ".

Черезъ два года, въ 1735 году, была представлена опера балетъ „Les Indes galantes" съ тремя выходами и прологомъ. Дивертисментъ цвѣтовъ и пляска дикихъ въ этой оперѣ создали прочное положеніе Рамо.

Затѣмъ, Рамо написалъ цѣлый рядъ музыкальныхъ произведеній, оперъ-балетовъ, изъ которыхъ колоссальнымъ успѣхомъ пользовались „Касторъ и Полуксъ", продержавшійся на сценѣ до конца XVIII вѣка, „Dardanus", „Pygmalion", „Platée". Лучшимъ же произведеніемъ его считается „Зороастръ", гдѣ живость и прелесть танцевъ производили фуроръ.

Кромѣ того, Рамо написалъ три самостоятельныхъ балета, „Lysis et Delie", „Daphnis et Eglé", „Les surprises de l'Amour". Карьеру же свою онъ окончилъ оперою-балетомъ „Les paladins", написанною имъ въ 70-лѣтнемъ возрастѣ. Она успѣха не имѣла. Рамо объяснялъ причину неуспѣха тѣмъ, что публика недостаточно раскусила прелести его произведенія. „Груша эта еще не созрѣла для публики"—говорилъ обиженный композиторъ. На это однако ему отвѣтили—„это не помѣшало, однако, грушѣ этой упасть".

Рамо не былъ счастливъ въ выборѣ либретистовъ. Онъ не пользовался такимъ сотрудникомъ какъ Кино и, благодаря этому, музыкальныя произведенія Рамо много проигрывали отъ неумѣлости составителей программъ.

До конца дней своихъ Рамо былъ фанатикомъ своего дѣла. Онъ запирался, ходилъ по комнатѣ, и сочинялъ со скрипкой въ рукахъ. При этомъ декламировалъ и приходилъ въ настоящій экстазъ, когда ему нравились приходившія ему въ голову аріи и мелодіи.

Истинные цѣнители прекраснаго видѣли въ музыкѣ Рамо такія новшества, которыя дѣйствительно создали во Франціи цѣльную эпоху Рамо, длившуюся въ теченіи сорока лѣтъ, и составившую третій періодъ королевской Академіи. Завистниковъ у Рамо была масса. Громадный успѣхъ его оперы „Касторъ и Полуксъ" не давалъ покоя композитору Мурэ. При воспоминаніи одной только фамиліи Рамо, онъ приходилъ въ такое бѣшенство, что его вынуждены были посадить въ Шарантонъ, въ сумасшедшій домъ, гдѣ Мурэ по цѣлымъ днямъ повторялъ арію изъ 4-го дѣйствія „Кастора".

Рамо написалъ больше двадцати крупныхъ лирическихъ произведеній и умеръ 92 лѣтъ отъ роду. Онъ имѣлъ званіе композитора королевскаго двора и награжденъ рѣдкимъ для артистовъ отличіемъ—орденомъ Св. Михаила.

Въ сочиненіи хореграфическихъ номеровъ Рамо шелъ за вѣкомъ, удовлетворяя

просьбы танцоровъ и танцовщицъ, требовавшихъ отъ него сочиненія такихъ „па“ и такихъ комбинацій, въ которыхъ артисты могли блеснуть своимъ талантомъ. Хотя дѣятельность Рамо не имѣла прямого отношенія къ хореграфіи, но мы упомянули о ней потому, что въ жизни королевской Академіи оба искусства музыка и танцы шли руку объ руку, и каждое новое движеніе въ музыкѣ несомнѣнно отражалось на танцахъ, а также на ихъ исполнителяхъ. Независимо этого, музыка Рамо, сочиненная имъ для танцевъ, во всѣхъ его балетахъ рѣзко отличалась отъ скучной и однообразной музыки Люлли и его сторонниковъ. Музыка къ танцамъ Рамо была мелодична, ритмична и проникнута особою ласкавшею слухъ оригинальностью, что, конечно, отражалось благопріятнымъ образомъ на балетмейстерахъ, при сочиненіи ими хореграфическихъ сценъ, также и на исполнителяхъ, воодушевлявшихся отъ звуковъ красивой музыки.

Балетъ и при Людвикѣ XV по прежнему продолжалъ оставаться смѣшеніемъ діалоговъ, пѣнія, музыки, танцевъ и пантомимъ. При этомъ танцы исполнялись совершенно независимо отъ лирическо-музыкальной части. Они служили только какъ красивое украшеніе и какъ орнаментъ самаго смѣшаннаго и безъидейнаго стиля.

Преобладала аллегорія. Танцоры же насчитывали до 16 родовъ танцевъ, изъ которыхъ каждый имѣлъ ему присвоенныя па и положенія. Оттого у каждаго изъ тогдашнихъ артистовъ были свои излюбленныя спеціальныя па, которыя они съ нѣкоторыми варіантами повторяли во всѣхъ балетахъ.

Въ группахъ соблюдалась самая строгая симметрія, отъ которой не дерзалъ отступать ни одинъ балетмейстеръ. Каждый актъ былъ подраздѣленъ на нѣсколько „выходовъ“. Сарабанды, шаконы, жиги и др. исполнялись въ перемежку съ оперными аріями. Такимъ образомъ думали развлечь публику и вмѣстѣ съ тѣмъ дать отдыхъ пѣвцамъ.

Странное зрѣлище представляла въ то время сцена. Послѣ большой аріи перваго пѣвца, выходили танцовщики, исполнявшіе свои па; пѣвецъ же отходилъ въ сторону; затѣмъ, когда ему снова предстояло пѣть, то онъ выходилъ впередъ и опять быстро отступалъ, очищая мѣсто танцовщикамъ. Композиторъ музыки и поэтъ составитель программы невольно подлаживались ко вкусу публики. Они составляли невообразимую окрошку, безсмыслица которой дѣлалась очевидною, благодаря танцамъ, не имѣвшимъ ни малѣйшаго отношенія къ „дѣйствію“.

Отступать отъ глубоко вкоренившейся рутины никто не дерзалъ, потому что публика восторгалась безсвязными танцовальными упражненіями. О хореграфической поэмѣ не было еще рѣчи и балетъ въ его примитивномъ видѣ пользовался любовью интеллигентной части общества. Несмотря однако на такое отношеніе къ искусству, начиная съ половины XVIII вѣка, стали уже раздаваться критическіе отзывы, говорившіе далеко не въ пользу установившагося въ хореграфіи порядка.

Въ своихъ разсужденіяхъ объ оперѣ (1741 г.) Р. С. Мардъ жалуется на то, что балету отводится слишкомъ много мѣста въ „Оперѣ“. „Въ настоящее время, говоритъ онъ, никто не слушаетъ пѣнія въ оперѣ, а всѣ съ нетерпѣніемъ ожидаютъ появленія балетнаго персонала. Это тѣмъ болѣе странно, что въ балетахъ царствуетъ такое однообразіе исполненія, что подъ конецъ оно надоѣдаетъ. Всѣ танцы нарисованы по одному общему рисунку. Ни ума, ни чувства. Точно картонныя маріонетки, которыхъ заставляютъ двигаться“.

Вслѣдъ за этимъ писателемъ, выступилъ съ такимъ же протестомъ знатокъ балета, составитель многихъ балетныхъ программъ Каюзакъ. Въ своемъ небольшомъ, изданномъ въ 1754 году „Трактатѣ о танцѣ“ онъ проповѣдовалъ преимущество выразительнаго, связаннаго съ дѣйствіемъ танца (en action) надъ простыми танцами, причемъ, въ концѣ своего сочиненія обращается къ артистамъ съ добрыми совѣтами: „Начинайте же, говоритъ онъ, съ того, чтобы создать себѣ собственный стиль. Будьте оригинальны, если желаете выдвинуться когда нибудь“. „Танцовальное искусство, продолжаетъ авторъ, въ настоящее время достигло совершенства. Кромѣ Дюпрэ нѣтъ человѣка, который могъ

бы съ большимъ изяществомъ протанцовать на: никто кромѣ него не въ состояніи съ большимъ благородствомъ приспособиться къ красивымъ аттитюдамъ. Не стремитесь превзойти грацію г-жи Саллэ. Не мечтайте придать своимъ танцамъ больше блеску и отчетливости, чѣмъ г-жа Камарго. Эти три артиста, казалось бы, исчерпали всѣ рессурсы искусства. Нѣтъ! вамъ осталось еще обширное поле для жатвы — это танецъ „въ дѣйствіи". Онъ превосходитъ всѣ остальные роды танцевъ. Одинъ онъ долженъ быть названъ истиннымъ искусствомъ".

Давать совѣты оказалось гораздо легче, чѣмъ самому „сочинять". Каюзакъ не написалъ ни одной удачной программы для балета. „Les fêtes de Polymnie" съ музыкой Рамо не имѣли никакого успѣха и вызвали рядъ остротъ. Когда кто нибудь свисталъ, то ему говорили: „Перестаньте, вѣдь здѣсь не исполняютъ сочиненія Каюзака".

Въ написанномъ въ 1759 году знаменитомъ романѣ „Новая Элоиза" Жанъ-Жакъ Руссо возмущается безсмысленнымъ введеніемъ танцевъ въ оперу. Критикуя лирическія произведенія его времени, онъ говоритъ, что интересъ драматическаго дѣйствія неожиданно нарушается праздникомъ, который дается для развлеченія партера. Нужно ввести въ тему танцы. Что же дѣлаютъ? Прибѣгаютъ къ крайне наивному способу: если „принцъ" въ пьесѣ веселъ, то онъ заявляетъ о желаніи повеселиться: если же онъ скученъ, то его самого желаютъ развлечь и... танцуютъ по приказу.

„Танцуютъ, продолжаетъ онъ, для того, чтобы только танцовать. Всѣ па и фигуры бездушны, безсмысленны, безъ содержанія. Завязка и развязка этихъ танцевъ заключается въ единственномъ предложеніи: хотите танцовать со мною? И танцуютъ. При этомъ, полагаютъ, что вся прелесть исполненія заключается въ механическомъ совершенствѣ, въ блескѣ разныхъ па и въ легкости баттемановъ. Что же касается выраженія, которое могло бы оживить двигающіяся фигуры, то это не составляетъ заботы „стада" артистовъ, не подозрѣвающихъ даже того, что они могли бы изобразить что либо осмысленное. Они довольствуются просто танцами. Они игнорируютъ танцы въ „дѣйствіи", то есть единственные достойные театральной сцены. Они имъ не нравятся по тремъ причинамъ: во первыхъ, потому, что такъ не танцовали ихъ предмѣстники, слывшіе тѣмъ не менѣе за „великихъ" танцоровъ; во вторыхъ, потому что, по ихъ мнѣнію, танцы должны заключаться въ развитіи пропорціональности движенія корпуса, въ отчетливости исполненія, въ умѣніи граціозно распоряжаться руками и въ возможно большей легкости; въ третьихъ, потому что каждый изъ танцовщиковъ считаетъ себя существомъ особымъ и привиллегированнымъ, имѣющимъ право показаться передъ публикой въ какой бы то ни было оперѣ, не менѣе двухъ разъ въ отдѣльныхъ и сольныхъ танцахъ, которые онъ лично сочиняетъ сообразно своимъ способностямъ, не обращая никакого вниманія на общій ансамбль".

Всѣ эти истины нашли себѣ отголосокъ въ лицѣ танцовщика Новерра. Много труда и энергіи употребилъ этотъ геніальный хореграфъ, прежде чѣмъ мысли его о балетной реформѣ получили реальное примѣненіе на сценѣ.

Переворотъ, совершенный Новерромъ, создалъ новую эпоху въ хореграфіи. Онъ почти совпалъ со вступленіемъ на престолъ Людовика XVI и вмѣстѣ съ тѣмъ съ новымъ музыкальнымъ періодомъ французской академіи, то есть съ появленіемъ Глюка.





2.

Появленіе артистокъ Камарго и Саллэ.—Значеніе Камарго, какъ танцовщицы.—Ея успѣхъ.—Поклоненіе публики.—Ея дебюты.—Частная жизнь Камарго.



НЕ ЗАДОЛГО до наступленія періода Рамо на балетномъ небосклонѣ показались двѣ крупныхъ звѣзды Камарго и Саллэ, сценическая дѣятельность которыхъ составила цѣлую эпоху въ хореграфіи.

Пользовавшаяся заслуженнымъ успѣхомъ танцовщица Прево значительно устарѣла и на смѣну ея появились двѣ артистки, которымъ суждено было произвести значительный переворотъ въ области танцовальнаго искусства.

Обѣ эти танцовщицы соперничали другъ съ другомъ, несмотря на то, что родъ ихъ таланта былъ совершенно различенъ: Камарго была воздушною балериною, а Саллэ отличалась страстностью и выразительностью исполненія.

Камарго происходила отъ благородной римской семьи. Подобно всѣмъ крупнымъ артистамъ и она не избѣгнула разныхъ поэтическихъ легендъ. Увѣряютъ, что когда она была еще на рукахъ кормилицы, то не могла слушать равнодушно, какъ отецъ ея игралъ на скрипкѣ; она все время дѣлала руками и ногами движенія въ тактъ музыкѣ и уже съ этого времени ей предсказывали блестящую карьеру танцовщицы.

Попавши въ Парижъ, Камарго, съ десятилѣтняго возраста, начала брать уроки танцевъ у знаменитой уже въ то время граціозной Прево. Молодая ученица быстро научилась танцамъ; побывавши короткое время въ Брюсселѣ, снова вернулась въ Парижъ, гдѣ въ 1726 году по совѣту учительницы Прево, избрала для своего дебюта дивертисементъ „Les caractères de la danse“. Танецъ этотъ считался однимъ изъ труднѣйшихъ; тѣмъ не менѣе Камарго рѣшилась его исполнить и, танцуя подобно „воздушной

сильфидѣ", обворожила публику. Никогда еще, съ основанія оперы, въ ней не раздавался такой громъ рукоплесканій, какъ въ день дебюта шестнадцатилѣтней Камарго. Талантъ ея покорилъ весь Парижъ, гдѣ долгое время главною темою для разговора была неподражаемая грація Камарго. Хотя она была не красива, но ее прозвали „очаровательной волшебницей". Успѣхъ ея въ обществѣ былъ такъ великъ, что когда Камарго гуляла запросто въ Тюллерійскомъ саду, то ее окружала толпа, провожавшая артистку рукоплесканіями.

Завистливая Прево не могла хладнокровно переносить торжества своей ученицы и старалась всячески портить карьеру восходившей звѣзды. Въ балетахъ ее ставили на задній планъ, давая мѣсто на-ряду съ второклассными артистами. Но рѣшительная характеромъ Камарго вѣрила въ свою будущность и искала только случая, какъ бы выдвинуться изъ обыденной среды. Случай не замедлилъ представиться.

Однажды, Камарго вмѣстѣ съ другими кордебалетными исполняла танецъ „Демоновъ". Артистъ Дюмулэнъ, прозванный „Дьяволомъ", долженъ былъ исполнить отдѣльное „па". Музыка заиграла, а танцовщикъ на сцену не показывался. Тогда, неожиданно для всѣхъ, Камарго вылетѣла изъ общаго ряда артистовъ и протанцовала собственную импровизацію, которой впослѣдствіи дала названіе „Тизба". Успѣхъ ея былъ громадный. Репутація первоклассной артистки сразу установилась.



Г-жа Камарго.
Пастель худ. Латура, въ С.-Кентенскомъ музеѣ.
(Рис. 255).

Эта дерзкая выходка окончательно поссорила ее съ своею учительницею Прево, которая изъ зависти и мести, пользуясь своею властью на сценѣ, запретила ей протанцовать одинъ „выходъ", заказанный ей герцогинею Орлеанскою. Танцовщикъ Блонди, увидавши плачущую Камарго, рѣзко сказалъ ей: „бросьте свою завистливую учительницу. Она заставляетъ васъ слишкомъ много страдать. Я буду вашимъ преподавателемъ. Я самъ сочиню вамъ этотъ хореграфическій „выходъ" и вы на слѣдующей же недѣлѣ протанцуете его, въ присутствіи герцогини".

И дѣйствительно, поступивши подъ руководство Блонди, Камарго дѣлала со дня на день громадные успѣхи. Въ ея талантѣ сказались благородство, грація и легкость. На сценѣ же она отличалась особеннымъ симпатичнымъ оживленіемъ, которое, какъ электрическая искра, передавалось публикѣ. (Рис. 255).

Въ „Греческихъ и римскихъ празднествахъ" Камарго танцовала съ партнеромъ Дюмуленомъ. Затѣмъ, она участвовала въ возобновленномъ балетѣ „Стихіи", въ „Капризахъ Эрато", въ „Пиррѣ", въ пасторали „Эндиміонъ", въ лир. операхъ „Іефѳай", „Сила Любви", поставленныхъ въ 1733 году.

Въ слѣдующемъ году, Камарго вынуждена была покинуть сцену, куда вернулась только черезъ шесть лѣтъ; она снова дебютировала въ излюбленномъ ею балетѣ „Греческія празднества". Публика встрѣтила свою бывшую любимицу съ прежнимъ восторгомъ. Талантъ ея пріобрѣлъ еще болѣе блеску, благодаря совѣтамъ знаменитаго въ то время танцовщика Дюпрэ, съ которымъ она часто приглашалась ко двору для участія въ придворныхъ спектакляхъ. (Рис. 256).

Камарго владѣла также очень пріятнымъ голосомъ. Публика наслаждалась и ея вокальнымъ талантомъ въ пьесѣ „Лирическіе таланты". Тутъ Камарго и пѣла, и танцовала.

Чуткое пониманіе искусства заставляло Камарго постоянно стремиться къ усовершенствованію техники танцевъ. Талантъ ея постоянно развивался благодаря принципамъ, внушеннымъ ей первою учительницею Прево и затѣмъ превосходными преподавателями Пекуромъ, Блонди и Дюпрэ. Отъ каждаго изъ нихъ, она съумѣла усвоить себѣ лучшія ихъ черты, потому талантъ ея былъ очень разнообразенъ. Менуэты и пасепье она исполняла гораздо лучше чѣмъ Прево, при чемъ восхищала своею изысканною граціей въ каждомъ отдѣльномъ движеніи. Гавоты, ригодоны, тамбурины исполнялись ею совершенно своеобразно, при чемъ ею постоянно варіировались па. По природѣ своей Камарго была очень изящна. Излюбленнымъ танцемъ ея былъ менуэтъ. При исполненіи его, она какъ будто скользила на сценѣ вдоль всей рампы, двигаясь справа налѣво и затѣмъ возвращаясь снова слѣва направо. Публика всегда съ нетерпѣніемъ ожидала этой хореграфической блестки и провожала артистку съ восторгомъ. Кромѣ того, Камарго оставила по себѣ память въ „pas de trois" съ танцовщицами Блонди и Дюмуленомъ.



Камарго.
Съ портрета Ланкрэ.
(Рис. 256).

Камарго не подчинялась существовавшей рутинѣ и составила себѣ крупное имя въ развитіи техники танцевъ. Она, какъ женщина, въ 1730 году впервые исполнила ею изобрѣтенные антрапа, т.-е. поднявшись отъ земли, заносила нѣсколько разъ ногу за ногу. Различные быстрые темпы „jetés battus", „royal" и другіе, по словамъ современниковъ, она исполняла съ поразительною отчетливостью и увѣренностью. Она танцовала живо, бойко и всегда весело, придавая лицу оживленное выраженіе. Всего этого она достигла, благодаря своему природному таланту, не смотря на то, что была маленькаго роста и некрасива, но за то стройна и хорошо сложена. Ноги и руки по формамъ были прекрасны. Разсказываютъ, что одинъ сапожникъ назвалъ изобрѣтенный имъ новый фасонъ башмаковъ „à la Camargo" и нажилъ себѣ большія деньги. Женщины высшаго общества не желали обуваться иначе, какъ „à la Camargo". Носили платья, шляпы „à la Camargo".

Заслуга Камарго заключается еще въ томъ, что она первая, для своего личнаго удобства во время танцевъ, рѣшилась выйти на сцену въ укороченныхъ юбкахъ. Когда она въ первый разъ появилась передъ публикою въ короткомъ платьѣ, то возбудила бурю негодованія среди тогдашнихъ ригористовъ. (Рис. 257). Партеръ возмущался новой ересью. Готовъ былъ разыграться скандалъ, но Камарго не слушала протестовъ и продолжала носить укороченную одежду, потому что длинное платье мѣшало артисткѣ

совершать ея воздушные полеты по сценѣ. Благодаря своей настойчивости, Камарго восторжествовала. За новшествомъ послѣдовали другія артистки, и укороченные костюмы получили на сценѣ право гражданства. Такимъ образомъ публикѣ представилась возможность слѣдить за движеніями ногъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и судить о правильности исполненія.

Прежнія, неуклюжія дамскія платья, пригодныя для гавотовъ и пассепье, были совершенно изгнаны. И такое нововведеніе дало больше развязности въ движеніяхъ, благодаря чему техника дамскаго персонала получила болѣе широкое развитіе. Вмѣстѣ съ тѣмъ, Камарго первая уничтожила мѣшавшіе ея быстрымъ движеніямъ каблуки на башмакахъ и ввела въ общій танцевальный обиходъ спеціальную обувь.



Камарго.
(Рис. 257).

Сама Камарго, въ продолженіи всей своей артистической дѣятельности, не переставала сочинять для себя разныя варіаціи. Имѣя 39 лѣтъ отъ роду, за два года до своей отставки, она сочинила себѣ новое па въ „Зороастрѣ“, оперѣ Рамо.

Отзывы современниковъ о *граціи* Камарго были самые восторженные. Когда хотѣли похвалить какую-либо танцовщицу, то говорили, что „она танцуетъ какъ Камарго“.

Несмотря, однако, на всеобщія объ этой артисткѣ похвалы, знатокъ искусства Новерръ былъ нѣсколько другого объ ней мнѣнія. Вотъ его отзывъ объ этой танцовщицѣ: „Напрасно нѣкоторые авторы надѣляютъ ее граціей. Она некрасива, мала ростомъ и плохо сложена; но танцы ея оживленны, легки и блестящи. Всѣ jettés battus, la royale, entrechat coupé, всѣ эти темпы, нынѣ вычеркнутые изъ каталога танцевъ, исполняются ею съ изумительною легкостью. Она исполняетъ только танцы съ быстрыми темпами, а въ такихъ танцахъ нельзя выказать грацію. Но это качество съ избыткомъ замѣняется оживленностью ея исполненія. Она развязна, потому благую часть избрала, не давая возможности зрителю анализировать движенія и замѣчать ея недостатки. Въ спектакляхъ, гдѣ все было тягуче и монотонно, вполнѣ понятно, что появленіе на сценѣ такой артистки, какъ Камарго, сразу оживляло скучающую публику“. (Рис. 258).

Такой отзывъ Новерра надо считать нѣсколько пристрастнымъ. Суровость приговора объясняется тѣмъ, что реформаторъ балета былъ поклонникомъ соперницы Камарго, Саллэ, отличавшейся выразительностью въ танцахъ, то есть тѣмъ качествомъ, котораго



Камарго.
Съ грав. XVIII в. (изъ кол. С. Н. Х.).
(Рис. 258).

требовалъ Новерръ отъ танцовщицъ. Камарго же больше „играла“ не физіономіей, а „ногами“. Она танцовала, какъ виртуозка, не заботясь о внутреннемъ содержаніи исполняемаго ею танца. Она беззаботно летала по сценѣ, поражая своею блестящею техникою и быстротою темповъ. Она скакала съ одного конца сцены до другого, дѣлая антраша во всѣхъ направленіяхъ... Это была первая танцовщица, рѣшившаяся „скакать“, т.-е. высоко подниматься отъ земли. Она была создательницею оживленныхъ на сценѣ танцевъ съ высокимъ подъемомъ корпуса. Всю артистическую карьеру Камарго ролей не создавала, а танцовала... чтобы только танцовать.

Частная жизнь Камарго была длиннымъ рядомъ всевозможныхъ романическихъ приключеній. Въ восемнадцати-лѣтнемъ возрастѣ она была похищена изъ родительскаго дома графомъ Меленомъ. Отецъ ея возбудилъ противъ похитителя нѣсколько жалобъ, но всѣ онѣ остались безъ послѣдствій. То было время, когда придворные кавалеры имѣли почти деспотическое вліяніе на хореграфическихъ нимфъ. Ухаживанія ихъ за слабохарактерными, любящими разгулъ и... брилліанты артистками почти обязательно кончались полнымъ успѣхомъ кавалеровъ.

Камарго не удовольствовалась первою любовью, а покорила сердца еще нѣсколькихъ красивыхъ кавалеровъ ея времени. Изъ нихъ молодой герцогъ Ришелье наградилъ ее пенсіей въ 1500 ливровъ. Нѣкоторые же изъ нихъ разорились. Продолжительнѣе всѣхъ была ея связь съ графомъ Клермонъ. Чтобы доказать свое расположеніе къ графу, она покинула сцену на все время отсутствія своего возлюбленнаго, отправленнаго королемъ въ дѣйствующую армію.

Выслужившія срокъ танцовщицы получали обыкновенно пенсію въ размѣрѣ 1000 ливровъ; но Камарго, въ видѣ исключенія, было дано 1500 л., при чемъ, по приказанію короля, ей было заявлено, что такое отличіе ей дано въ знакъ особыхъ ея заслугъ.

Камарго скончалась въ 1770 году и послѣ бурной жизни провела остатокъ своихъ дней мирно и спокойно. (Рис. 259).

Многіе увѣряли, что Камарго, благодаря расточительной и роскошно проведенной жизни, умерла въ бѣдности... Эта легенда однако не имѣетъ ни малѣйшаго основанія, потому что

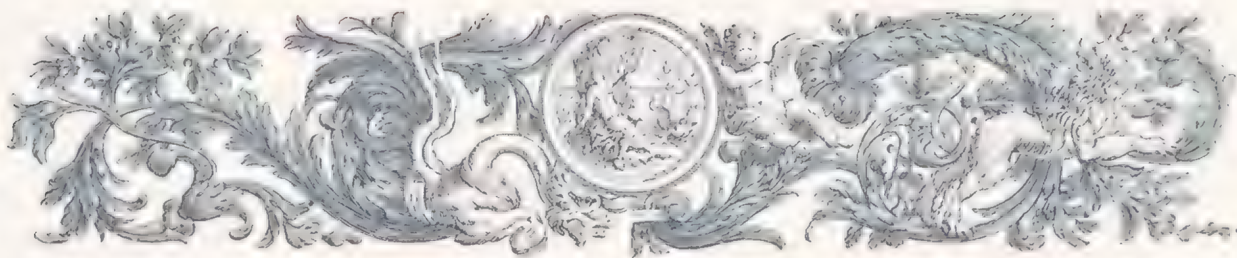


Камарго.
(Рис. 259).

послѣ смерти у нея было найдено, кромѣ брилліантовъ, деньгами около 20 тысячъ ливровъ, а въ погребѣ ея осталось болѣе 600 бутылей разныхъ дорогихъ винъ. Въ своихъ письмахъ, Гриммъ удостовѣряетъ, что Камарго, удалившись со сцены, поселилась на квартирѣ въ улицѣ С.-Оноре, гдѣ она вела вполнѣ спокойную и „завидную“ жизнь, окруженная своими попугаями, голубями и собаками.



Камарго.
Съ картины Ланкрэ (Петер. Эрмитажъ).
(Рис. 260).



3.

Дебютъ танцовщицы Саллэ. — Ея успѣхъ. — Соперничество съ Камарго. — Поѣздка въ Лондонъ. — Постановка Пигмаліона. Нововведенія въ хореграфіи. — Бенефисъ Саллэ. — Выразительные танцы сочиненія Саллэ. — Стихи Вольтера. — Появленіе Барбарины. — Опредѣленіе ея таланта. — Быстрое ея исчезновеніе изъ Парижа. — Безукоризненность поведенія Саллэ.



СОПЕРНИЦА Камарго, красивая, съ изящной фигурой и изобрѣтательнымъ умомъ, танцовщица Саллэ составила себѣ крупное имя въ исторіи хореграфіи. Она первая добилась того, что „балетъ“ вышелъ изъ ряда граціозныхъ и блестящихъ упражненій, сдѣлавшись самостоятельною хореграфическою поэмою съ послѣдовательнымъ развитіемъ фабулы, объясняемой пантомимными дѣйствіями артистовъ.

Саллэ была ученицею танцовщицы Прево. Четырнадцати лѣтъ отъ роду, она дебютировала на сценѣ королевской Академіи, замѣнивши внезапно заболѣвшую учительницу. Этотъ случайный дебютъ однако остался безъ послѣдствій: послѣ него молодая артистка вернулась въ ярмарочный театръ, для участія въ арлекинадахъ, гдѣ и подвизалась за скромное вознагражденіе.

Артистическая карьера Саллэ была очень разнообразна. Она постоянно стремилась къ созданію чего либо новаго, а потому нѣсколько разъ покидала Парижъ и ѣздила въ Лондонъ, гдѣ ее постоянно ожидалъ полный тріумфъ. Послѣ одной кратковременной поѣздки въ Лондонъ, Саллэ въ 1727 году начала свою карьеру въ парижской королевской Академіи. Она дебютировала въ балетѣ „Les amours des dieux“, протанцовавши pas de deux съ Дюмулэномъ. Затѣмъ, въ теченіи трехъ лѣтъ оставалась въ Академіи, участвуя въ то же время и въ придворныхъ спектакляхъ. За это время, она исполняла очень разнообразныя роли нимфъ, крестьянокъ, наядъ, грацій, пастушекъ, участвуя въ цѣломъ рядѣ, какъ новыхъ, такъ и возобновленныхъ оперъ-балетовъ: Альцестѣ, Тезеѣ, Беллерофонѣ, Оріанѣ и пр. Нерѣдко, она танцовала совмѣстно со своей учительницею Прево и со своею соперницею Камарго.

Въ 1730 году, Саллэ покинула Парижъ и черезъ нѣсколько мѣсяцевъ снова возвратилась въ Академію, которую не покидала до конца 1732 года. За это время она дѣлила успѣхъ съ Камарго, съ которою танцовала pas de deux въ разныхъ „entrées“.

Въ 1734 году, она отправилась въ Лондонъ, гдѣ поставила балеты собственнаго сочиненія „Пигмаліонъ“ и „Вакхъ и Аріадна“. Постановкою этихъ мимическихъ произведеній съ выразительными танцами, Саллэ заняла видное мѣсто въ исторіи хореграфіи. Съ того времени, она постоянно стремилась къ созданію такого рода танцевъ, гдѣ мимика должна была занимать первенствующее мѣсто. Въ 1735 году была поставлена въ Лондонѣ опера „Alcine“, въ которой Саллэ сочинила дивертисментъ, гдѣ сама исполнила роль купидона. Тутъ артистку постигла неудача; мужской костюмъ не шелъ къ ея фигурѣ; божокъ любви, въ лицѣ Саллэ, не понравился и англичане даже освистали его. Тогда Саллэ немедленно вернулась во Францію, гдѣ въ теченіи всего года появлялась на сценѣ почти всегда солисткою; только изрѣдка танцовала pas de deux съ своимъ неизмѣннымъ партнеромъ Дюмуляномъ. Одинъ ея современникъ восторженно описываетъ исполненный ею въ этомъ году мимическій, эпизодическій танецъ въ піесѣ „Europe galante“: „окруженная соперницами, Саллэ показалась преисполненной страстными желаніями молодой одалиски, жаждавшей завоевать себѣ первенствующее мѣсто въ сердцѣ своего властелина. Ея танцы состояли изъ ряда аттитюдъ, рисовавшихъ состояніе ея духа. Она воодушевлялась постепенно, порхала то со страхомъ, то съ надеждою,и когда Султанъ бросилъ платокъ не ей, а своей султаншѣ-фавориткѣ, то взглядъ Саллэ омрачился; она вся преобразилась. Вынужденно удалилась она съ отчаяніемъ на лицѣ и съ полною безнадежностью достигнуть желаемаго“. Это была дѣльная, пантомимная сцена съ понятнымъ для всѣхъ сюжетомъ. Тутъ была завязка, развитіе фабулы и развязка, искусно перемѣшанныя съ танцами. Саллэ блистательно исполнила эту хореграфическую осмысленную сценку.

Саллэ не покидала Королевской Академіи до 1747 года. За это время она имѣла безконечное число пререканій съ дирекціей, кончавшихся однако въ ея пользу. Въ этомъ году она вышла въ отставку съ пенсіей въ 1200 ливровъ.

Изъ краткаго описанія дѣятельности Саллэ видно, что жизнь ея была преисполнена всевозможныхъ треволненій, и ей все-таки не удалось осуществить своей завѣтной мечты, т.-е. водворенія на сценѣ пантомимнаго балета съ выразительными танцами.

При жизни своей, Саллэ не всегда была оцѣнена достойнымъ образомъ. Тогдашній цѣнитель искусства въ газетѣ „Меркурій“ относился къ Саллэ очень равнодушно: онъ только отмѣчалъ ея появленіе на сценѣ и на похвалы былъ очень скупъ. Между тѣмъ, ея соперницѣ Камарго „Меркурій“ пѣлъ безконечные дифирамбы.

Съ другой стороны, Саллэ имѣла и восторженныхъ поклонниковъ ея таланта, въ числѣ которыхъ былъ и Новерръ.

„Нельзя, говоритъ онъ, забыть наивное и подвижное лицо этой артистки. Что она ни творитъ, все дышетъ граціей;—дѣвственность, рѣзвость, шаловливость артистки никогда не исключали благородства и гармонической красоты, нѣжныхъ, хотя и сладострастныхъ, но всегда пристойныхъ движеній этой чарующей артистки. Она не щеголяла блескомъ техники, но виртуозность исполненія замѣнялась природною, трогательною граціей. У Саллэ все просто, трогательно, граціозно. Лицо ея всегда благородно, выразительно и умно. Танцы ея преисполнены нѣжности и тонкаго чувства. Не прыжками, не скачками, завоевала она сердца зрителей“.

Это былъ намекъ на Камарго. Благодаря такому отзыву, слѣдуетъ признать, что Саллэ была прекрасною мимическою артисткою, не признававшею рѣзкихъ прыжковъ и движеній на сценѣ. Тѣмъ не менѣе, она не стѣснялась выступать въ балетѣ „Amours des déesses“, танцуя pas de deux, совмѣстно съ виртуозкою Камарго, при чемъ публика совершенно одинаково награждала рукоплесканіями обѣихъ артистокъ, не дѣлая между ними никакого различія.

Пристрастіе Новерра къ Саллэ впрочемъ очень понятно: Саллэ была предтечей тѣхъ принциповъ, которые легли въ основу реформъ Новерра, требовавшаго, чтобы балетъ былъ всегда осмысленъ и имѣлъ драматическое движеніе.

Соперничество Саллэ и Камарго имѣло свою хорошую сторону. Благодаря появленію этихъ двухъ артистокъ образовались въ хореграфіи двѣ школы, которыя утвердились настолько, что даже до настоящаго времени соперничаютъ другъ съ другомъ.

При такихъ условіяхъ возобновили цѣлый рядъ оперъ-балетовъ: Альцеста (1723), Танкреда (1729), Тезея (1729), Телемака (1730). Въ нихъ появлялись въ отдѣльныхъ „выходахъ", какъ солистки, Прево, Саллэ и Камарго. Но звѣзда Прево начинала уже меркнуть. Ярко же блестѣла своею техникою Камарго, а Саллэ по прежнему оставалась строго классическою артисткою.

Соперничество балеринъ росло съ году на годъ. Такъ, Камарго протанцовала „Les caractères de la danse", гдѣ въ полномъ блескѣ выказала изумительную виртуозность. Чтобы не отстать отъ соперницы, Саллэ придумала новенькое и исполнила тотъ же танецъ, но не одна, а съ кавалеромъ танцовщикомъ Лавалемъ. Тутъ она имѣла возможность показать выразительность ея мимики, замѣнявшей съ избыткомъ недостатокъ техники. Тѣмъ не менѣе, благодаря блеску исполненія, Камарго имѣла болѣе поклонниковъ, чѣмъ Саллэ.



Г-жа Саллэ.
Съ картины Ланкрэ.
(Рис. 261).

Не довольствуясь Парижемъ, не достаточно цѣнившимъ талантъ Саллэ, она отправилась пожинать лавры въ Англію. Тутъ сказалась справедливость пословицы, что никто не бываетъ пророкомъ въ своемъ отечествѣ. Такъ случилось и съ Саллэ: она составила себѣ громкую репутацію не на родинѣ своей, а въ Лондонѣ. Королева, увидавши ея танцы, была обворожена, заявивши, что будетъ обучать такимъ танцамъ всѣхъ своихъ дочерей.

Къ этому времени относятся стихи Вольтера, страстнаго поклонника Саллэ:

О, ты, дочь Терпсихоры, юная Саллэ,
Оскорбилъ тебя Парижъ; за то Лондонъ у ногъ твоихъ.

По возвращеніи Саллэ въ Парижъ, талантъ ея снова возбудилъ массу толковъ въ сравненіи съ Камарго. Въ 1731 году, былъ возобновленъ „Венеціанскій праздникъ". Во второмъ дѣйствіи этого балета она протанцовала „мюзетъ", „пассепье" и pas de deux съ знаменитымъ Дюпрэ. Газета „Меркурій" на этотъ разъ смягчилась и объ этомъ балетѣ былъ данъ вполнѣ благопріятный отчетъ: „балетъ хорошо охарактеризованъ, а Саллэ танцовала съ граціей и тонкостью превыше всякихъ похвалъ".

Борьба партій въ публикѣ продолжалась. Сочиняли стихи, памфлеты, въ которыхъ порицая одну, превозносили другую. Приводили слова Монтеня, говорившаго, „что труднѣе писать съ изящною простотою, чѣмъ блистать изысканнымъ, надутымъ стилемъ, который дается не талантомъ, а трудомъ". Саллэ была изящная простота, а Камарго—надутый стиль.

Вольтеръ написалъ цѣлый рядъ стиховъ, гдѣ старался помирить оба враждующихъ лагеря.

Ah! Camargo, que vous êtes brillante!
Mais que Sallé, grand Dieu, est ravissante!
Que vos pas sont legers et que les siens sont doux,
Elle est inimitable et vous êtes nouvelle!
Les nymphes sautent comme vous
Et les Grâces dansent comme elle.

Знаменитый живописецъ Ланкрэ написалъ сначала портретъ Камарго, а за тѣмъ, чтобы не оскорбить Саллэ, блестяще написалъ и ея портретъ. (Рис. 261). Онъ написанъ въ 3-хъ экземплярахъ; одинъ изъ нихъ находится въ петербургскомъ Эрмитажѣ. О портретѣ этомъ Вольтеръ замѣтилъ, что хотя онъ и не имѣетъ значительнаго сходства съ оригиналомъ, но написанъ лучше, чѣмъ портретъ Камарго.

Появленіе портрета этого вызвало массу толковъ относительно добродѣтели Саллэ. Поэты и поклонники то хвалили ея неприступность, то порицали ея невинность. На всѣ нескромныя предложенія поклонниковъ она отвѣчала отказомъ. Это казалось тѣмъ болѣе страннымъ, что женская добродѣтель считалась въ числѣ четырехъ чудесъ Оперы. Три другія чуда были голосъ г-жи Леморъ, икры Дюпре и ноги танцовщицы Маріетты. Тѣмъ не менѣе, вопросъ о женской добродѣтели Саллэ такъ и остался не разрѣшеннымъ. Съ увѣренностью можно только сказать, что поведеніе ея было безукоризненно, и въ то время невозможно было скрыть закулисныхъ похожденій артистки, если бы такія дѣйствительно существовали. Извѣстно только, что въ нее былъ безумно влюбленъ другъ Вольтера Тьерре, который всюду преслѣдовалъ ее и сопровождалъ во время частыхъ ея путешествій въ Англію. Но доказано, что любовь эта дальше дружескихъ отношеній не шла.

Это казалось невѣроятнымъ, тѣмъ болѣе, что добродѣтелью балетный персоналъ не отличался. Балерины сдѣлались притчею въ городѣ съ тѣхъ поръ, какъ танцовщицу Пети, въ костюмѣ Венеры, выходящей изъ волны морской, застали въ театральномъ подвалѣ въ обществѣ маркиза де Поннакъ, расточавшаго ей любезности.

Будучи щедро одарена природою, Саллэ – поэтъ, танцовщица, артистка и музыкантша вышла замужъ за скромнаго танцовщика „Итальянской Комедіи“ Леліо и совершенно предалась своему искусству, не обращая вниманія на своихъ поклонниковъ.

Въ то время разнообразіе костюмовъ въ Оперномъ театрѣ было громадно. Артисты даже самые незначительные позволяли себѣ всевозможныя отступленія отъ указаній автора. Такъ, напримѣръ, незначительная артистка Дезэгль, танцовавшая среди дріадъ, вакханокъ и нереидъ, и на сценѣ не снимала траура по умершемъ ея любовникѣ маршалѣ Саксонскомъ.

Г-жа Саллэ задумала положить конецъ этому сценическому разврату и хотѣла подчинить костюмы незыблемымъ правиламъ. Кромѣ того, ей пришло въ голову замѣнить оперные дивертисменты цѣльными хореграфическими представленіями. Вставляемые неизмѣнно въ оперы разные пассепье, пассекайли она рѣшила замѣнить танцовальными сценками съ развивавшимся драматическимъ дѣйствіемъ. Блистательно исполняла она „Les caractères de la danse“ и шумный успѣхъ имѣла она въ сочиненномъ ею танцѣ „Les caractères de l'amour“, гдѣ Саллэ выражала разные роды страстной любви. Кромѣ того она создала выразительные танцы въ „Празднествахъ Гебы“, въ „Греческихъ и римскихъ празднествахъ“ и другихъ, гдѣ кромѣ техники требовалась и выразительная мимика. Въ ея головѣ таился зародышъ настоящаго пантомимнаго балета, т.-е. того балета, который только черезъ 30 лѣтъ послѣ Саллэ получилъ, при Новеррѣ, право гражданства на сценѣ.

Художественныя новшества Саллэ, однако, наткнулись на неопреодолимыя препятствія. Для ихъ осуществленія необходимо было реформировать всю Оперу. Ради соблю-

ценія экономіи, директоры оперы, конечно, не могли согласиться на измѣненіе костюмовъ, служившихъ десятки лѣтъ и для возобновленія которыхъ потребовались бы новыя затраты. Полное несочувствіе встрѣтила Саллэ и при предложеніи своемъ поставить цѣльное хореграфическое произведеніе. Не долго думая, новаторша рѣшила покинуть Парижъ и укатила въ Англію. Свою двойную реформу, встрѣченную такъ недоброжелательно въ Парижѣ, она задумала попытать въ Лондонѣ. Парижская опера закрылась для нея; за то Ковенгарденскій театръ широко открылъ ей свои двери.

Тутъ Саллэ поставила два балета, „Пигмаліона“ и „Аріадну“. Публика пришла въ восторгъ отъ этихъ новинокъ. Всѣ были поражены новостью хореграфическихъ сочетаній, а также и костюмами, тщательно скопированными съ античныхъ одѣяній. Сама Саллэ, вопреки установившимся традиціямъ, рѣшилась выступить на сценѣ безъ юбки и корсажа, безъ взодранной кверху прически, и безъ всякаго украшенія на головѣ. Она была одѣта въ простое, изъ легкой ткани, задрапированное платье, модель котораго была снята съ античной, греческой статуи.

Въ лѣтописяхъ хореграфіи „Пигмаліонъ“по праву считается первымъ пантомимнымъ балетомъ, созданнымъ въ Ковенгарденскомъ театрѣ французскою танцовщицею Саллэ. Успѣхъ его въ Лондонѣ былъ колоссальный. Его давали безъ перерыва два мѣсяца къ ряду.

Содержаніе этого перваго балета было слѣдующее: Пигмаліонъ со скульпторами входитъ въ свою мастерскую. Онъ приказываетъ отдернуть занавѣску у задней стѣны и общее вниманіе обращаетъ на себя поставленная посреди статуя. Пигмаліонъ любуется красивыми формами своего произведенія. Цѣлуетъ руки, ноги, украшаетъ статую браслетами и драгоцѣннымъ ожерельемъ. Страсть его къ мраморному изваянію все болѣе и болѣе разгорается и, отуманенный мечтами, онъ бросается къ ногамъ изображенія Венеры, умоляя богиню одухотворить его статую.

Венера исполняетъ желаніе влюбленнаго. При свѣтѣ блестящихъ лучей, озаряющихъ мраморъ, статуя постепенно принимаетъ живой образъ. Статуя сходитъ съ пьедестала, выражая удивленіе при видѣ всего ее окружающаго. Пигмаліонъ предлагаетъ ей руку, и ожившая статуя сначала дѣлаетъ нѣсколько робкихъ шаговъ, принимая различныя граціозныя позы. Пигмаліонъ танцуетъ передъ ней, какъ будто преподаетъ ей уроки танцевъ. Она повторяетъ всѣ „па“ и всѣ движенія своего учителя, начиная отъ самыхъ легкихъ и кончая труднѣйшими. Скульпторъ старается вдохновить ей самыя нѣжныя чувства и достигаетъ взаимности.

Въ „Пигмаліонѣ“ и „Аріаднѣ“, г-жа Саллэ проявила двойной свой талантъ, и какъ танцовщица, и какъ чудная драматическая артистка. Ея мимику сравнивали съ игрою знаменитой Адріенны Лекувреръ. Англичане, сохранившіе неизгладимое воспоминаніе о знаменитой Ольдфисъ, которую они только что помѣстили въ Вестминстеръ, въ среду великихъ государственныхъ дѣятелей, англичане говорили, что въ лицѣ Саллэ, когда она исполняла роль Аріадны, воскресъ бывшій ихъ кумиръ Ольдфисъ.

Сцену ожившленной статуи Саллэ исполнила съ удивительною граціею, показавши вмѣстѣ съ тѣмъ свой громадный мимическій талантъ.

Танцы и движенія оживленной статуи, въ образѣ Саллэ, были верхомъ изящества. Каждая поза просилась подъ рѣзецъ скульптора. Этотъ балетъ съ новымъ направленіемъ такъ понравился королю, королевѣ и всему двору, что они потребовали его повторенія въ бенефисъ Саллэ. (Рис. 262). Бенефисъ этотъ выходилъ изъ ряда обыкновенныхъ и долженъ быть отмѣченнымъ. Талантъ Саллэ до того расшевелилъ хладнокровныхъ сыновъ Альбіона, что они брали билеты на этотъ спектакль съ боя, въ прямомъ смыслѣ этого слова и платили за входъ баснословныя деньги. Но этого мало. Послѣ заключительнаго выхода Саллэ, изъ ложъ и партера раздался стонъ криковъ одобренія и рукоплесканій. Отовсюду на сцену посыпались кошельки съ деньгами и дождь конфектъ. Но сладость

этихъ конфектъ заключалась въ томъ, что вмѣсто леденцовъ въ банковыхъ билетахъ были завернуты луидоры и гинеи. Саллэ, такимъ образомъ, собрала въ свой карманъ знаковъ лондонскаго поклоненія на сумму болѣе 200,000 франковъ.

Въ томъ же 1734 году Саллэ вернулась въ Парижъ и поставила своего Пигмаліона на театрѣ Итальянской Комедіи. Музыку написалъ Муррэ, а танцы и пантомиму составила сама Саллэ, давши подробныя наставленія главнымъ исполнителямъ г-жѣ Роланъ и г. Риккобини—сыну. Балетъ былъ принятъ съ восторгомъ, но не смотря на колоссальный его успѣхъ, директоры Королевской Академіи не хотѣли помириться съ этимъ новшествомъ. Только одна Саллэ, то покидавшая оперную сцену, то снова возвращавшаяся, упорно преслѣдовала свою цѣль. Она продолжала сочинять исключительно для себя танцы съ мимикою въ разныхъ операхъ.



Г-жа Саллэ.
Съ картины Ланкрэ.
(Рис. 262).

Композиторы и сочинители программъ дѣлали исключеніе только для ея граціознаго, выдающагося таланта.

Спеціально для нея былъ поставленъ „Праздникъ Гебы“, балетъ составленный изъ пролога и трехъ entrées. Въ этихъ послѣднихъ Саллэ танцовала и мимировала въ совершенствѣ. Балетъ имѣлъ большой успѣхъ, его повторили 50 разъ къ ряду.

Въ это время въ Королевской Академіи появилась танцовщица—итальянка Барбарина. Ей было только шестнадцать лѣтъ, и она дебютировала въ дивертиссементѣ, вставленномъ въ пьесу „Les talents lyriques“. Благодаря красотѣ итальянки, ея появленіе на сценѣ было отмѣчено, какъ выдающееся событіе. При этомъ одинъ изъ моралистовъ того

времени далъ о дебютанткѣ такой отзывъ: „вчера, въ оперѣ появилась новая танцовщица. Она прыгаетъ очень высоко, у нея толстыя ноги, но танцуетъ она отчетливо. Она не безъ граціи, хорошенькая и ей много аплодировали. Остается опасаться, чтобы не нашлись послѣдователи ея танцевъ. Мы уже видѣли какъ Камарго, заимствовавши у иностранцевъ свои рискованные прыжки, ввела ихъ и у насъ. Нашему легкому, граціозному, благородному и достойному нимфъ балету угрожаетъ опасность превратиться въ грубыя гимнастическія упражненія, заимствованныя у итальянцевъ и у англичанъ".

„Такъ выродилась и ежедневно вырождается наша небесная музыка Люлли..... и мы, въ искусствѣ уступаемъ мѣста, которыя до сихъ поръ принадлежали однимъ намъ".

Уже съ того времени, сказался рѣзкій антагонизмъ изящной французской школы съ итальянскою, стремившейся исключительно къ одной виртуозности.

О талантѣ Барбарины извѣстно, что она граціозна, воздушна и заноситъ „антраша six" съ поразительной быстротой. Характеръ ея танцевъ имѣетъ много общаго съ танцами Камарго. Она молода, имѣетъ хорошій музыкальный слухъ и обладаетъ замѣчательной силой; хорошо сложена, хорошаго роста, и.... состоитъ любовницей герцога Кариньянъ. Она понравилась, и это очень жаль, говорили поклонники Саллэ, потому, что Камарго начнетъ прыгать еще выше и умалитъ еще больше классическое хореграфическое искусство. Таковы были печатные отзывы объ этой артисткѣ, быстро пролетѣвшей черезъ Парижъ довольно замѣтнымъ метеоромъ. (Рис. 263).


Г-жа Барбарина.
(Рис. 263).

Недолго продолжалось торжество Барбарины, и Саллэ снова заняла первое мѣсто, какъ богиня граціи и страстности. Въ 1747 году Саллэ вышла въ отставку, уступивши свое мѣсто Маріеттѣ. Она умерла въ скромной квартирѣ въ Парижѣ въ 1756 году. Остатокъ дней своихъ жила исключительно на пенсію и на проценты со сдѣланныхъ ею сбереженій.

Всю свою жизнь Саллэ отличалась безукоризненнымъ поведеніемъ; за нею было масса ухаживателей, особенно въ Лондонѣ, гдѣ за ея ласки ей предлагали громадное денежное вознагражденіе; но артистку не могли поколебать самыя щедрыя предложенія.

Она умерла, оставивши послѣ себя самое скромное наслѣдство, состоявшее по описи изъ золотыхъ и брилліантовыхъ вещей всего на сумму 3668 ливровъ. Деньгами осталось только 250 ливровъ.

При жизни Саллэ, современная печать, въ лицѣ хроникеровъ и нѣкоторыхъ писателей, была не справедлива къ ея таланту. Отдавали преимущество Камарго, а объ ней зачастую совсѣмъ умалчивали, какъ будто не желая обижать ея соперницы.

Не умаляя достоинствъ ни той, ни другой, можно сдѣлать слѣдующее объ нихъ опредѣленіе: Камарго была талантливая танцовщица, а Саллэ—великая артистка.





I.

Мужской персоналъ.— Дюпрэ.— Его достоинства.— Соди и его братъ.—Дюмуленъ.—Лани, Лаваль и другіе. -Вестрисъ-отецъ.— Его дѣятельность.—Слава Вестриса.—Случай изъ его жизни.—Рожденіе сына Огюста.



ВЪ ПЕРВУЮ половину XVIII столѣтія, во время владычества на сценѣ Камарго и Саллэ, балетный мужской персоналъ состоялъ главнымъ образомъ изъ династій Дюпре, Дюмулэна, Жовильи, Данжелля и трехъ Мальтеровъ, второстепенныхъ артистовъ, которыхъ публика отличала по даннымъ имъ кличкамъ: „птица", „дьяволъ" и „штанишки".

Мѣсто балетмейстера Блонди, считавшагося лучшимъ исполнителемъ характерныхъ танцевъ, заступилъ Дюпре. Артистъ этотъ былъ крупною величиною въ лѣтописяхъ балета. Говорили, что до его появленія не было болѣе изящнаго артиста. Никто не могъ соперничать съ нимъ въ благородствѣ стиля. Позы и движенія его были олицетвореніемъ пластической красоты.

Свою репутацію Дюпре заслужилъ не столько талантомъ, сколько наружностью. Благодаря великолѣпному сложенію и высокому росту, Дюпре прозвали „Великимъ". Называли его также Аполлономъ танца. Дѣйствительно, это былъ красавецъ мужчина. Носилъ онъ черный парикъ съ крупными локонами, ниспадавшими до половины туловища. Танцовалъ онъ, точно священнодѣйствовалъ. Трудныя „pas" Дюпре были не всегда красивы, но за то онъ исполнялъ ихъ съ такою отчетливостью, что публика приходила въ восторгъ отъ сочетанія мелкихъ па съ пируэтами, сливавшимися въ одно красивое цѣлое. Выступленіе его на сценѣ было очень однообразно. Въ тактъ музыкѣ, безъ всякаго размаха медленно подвигался Дюпре къ авансценѣ. Тутъ тихо поднималъ онъ свои округленныя руки, принимая красивыя, пластичныя позы, затѣмъ отчетливо дѣлалъ мелкіе „батеманы", потомъ рѣзкій пируэтъ, послѣ котораго исчезалъ съ легкостью зефира. Все это продолжалось не болѣе полуминуты, и техническія трудности онъ превозмогалъ легко, безъ всякихъ усилій. Это составляло главное достоинство исполнителя. Стиль танцевъ Дюпре былъ блестящій, но онъ танцовалъ подобно автомату безъ всякаго



Г. Мальтеръ.
(Рис. 264).

выраженія. Изо всѣхъ танцевъ, Дюпре предпочиталъ только „пассекайль", который вполнѣ подходилъ къ его благороднымъ манерамъ. Дюпре во всѣхъ балетахъ исполнялъ свой „выходъ" почти безъ всякаго измѣненія; публика же привѣтствовала его „па", каждый разъ принимая его за новое. Былъ случай, что въ одномъ и томъ же балетѣ онъ танцовалъ въ двухъ дѣйствіяхъ. Выходя съ маской на лицѣ, онъ повторялъ свое неизмѣнное па, съ тою только разницею, что останавливался въ различныхъ позахъ передъ рампою, а заканчивалъ свой танецъ одинаковымъ маневромъ, при общемъ одобреніи публики, не замѣчавшей, что онъ въ одинъ и тотъ же вечеръ два раза повторялъ одно и тоже. Безъ перерыва, въ теченіи 30 лѣтъ, Дюпре оставался на сценѣ первымъ танцовщикомъ, пользуясь постоянною любовью публики. Еще при жизни, Дюпре прозвали „королемъ танцевъ".

До почтенной старости не покидая сцены, Дюпрэ оставался тѣмъ же неизмѣннымъ, блестящимъ танцовщикомъ. Въ заслугу можно ему еще поставить то, что онъ былъ учителемъ Новерра. Во время уроковъ Дюпрэ любилъ повторять ученикамъ свою любимую фразу: „танцовать можно ногами, хорошо же танцовать можно только руками".


Г. Лани.
(Рис. 265).

Въ 1743 году былъ приглашенъ въ оперу итальянскій балетмейстеръ Соди. Хотя онъ и поставилъ нѣсколько балетовъ (Les jardiniers, les fous и др.), но дѣятельность его прошла совершенно незамѣтно. Во всѣхъ его балетахъ онъ старался выдвинуть своего брата, превосходно игравшаго на мандолинѣ.

Одновременно съ Дюпрэ, доброю репутаціею танцовщика пользовался Дюмулэнъ. Онъ былъ особенно ловокъ и красивъ при исполненіи „pas de deux". Онъ былъ неизмѣннымъ кавалеромъ танцовщицы Саллэ, которая очень цѣнила его талантъ. Газетные хроникеры сравнивали грацію и легкость въ движеніяхъ Дюмулэна съ полетомъ легкокрылой бабочки. Интересенъ былъ еще комическій танцовщикъ Фоссанъ.


Г. Лани въ комическомъ танцѣ.
(Рис. 266).

Къ концу карьеры Камарго, показался на сценѣ Вестрисъ. Хотя ему и удалось протанцовать публично съ этою артисткою, но главная дѣятельность его относится уже ко второй половинѣ столѣтія. Балетмейстеромъ былъ Лани, который не былъ первокласснымъ танцовщикомъ, но слылъ за превосходнаго преподавателя танцевъ. (Рис. 265). Кромѣ того извѣстенъ еще тѣмъ, что создалъ комическій рядъ танцевъ (рис. 266) и не брезгалъ полученіемъ подарковъ отъ артистовъ, желавшихъ поступить на сцену. Хорошимъ танцовщикомъ слылъ еще Лаваль, отличавшійся красивою техникою. Ему также поручали постановку хореграфическихъ дивертиссментовъ (Рис. 267). Лаваль былъ назначенъ балетмейстеромъ въ 1764 г. О заслугахъ этого артиста можно судить по имѣющемуся у насъ письму этого артиста, писанному 27 февраля 1803 г. и адресованному гражданину Люсэ, префекту „государственнаго дворца". Этотъ любопытный, нигдѣ еще не опубликованный документъ воспроизводимъ полностью.

„Гражданинъ префектъ!

Соблаговолите выслушать снисходительно старика, умоляющаго разрѣшить ему протанцовать менуэтъ въ балетѣ „Dansomanie".



Лаваль балетмейстеръ.
(Рис. 267).

Въ виду того, что его товарищи (Вестрисъ—отецъ, Алларъ и Гимаръ) получили подобное разрѣшеніе, я надѣюсь, что за мои заслуги просьба моя будетъ исполнена.

60 лѣтъ тому назадъ Бандіери де Лаваль дебютировалъ на оперномъ театрѣ.

23 года онъ состоялъ въ званіи перваго танцовщика и 13 лѣтъ былъ балетмейстеромъ.

Если онъ имѣетъ печальную привилегію считаться старѣйшимъ „своего искусства“, то въ то же время онъ имѣетъ преимущество въ свое время получить первую премію за исполненіе менуэта.

Гражданинъ префектъ! Къ вашему чувствительному сердцу обращается онъ. Благодаря революціи онъ потерялъ все и живетъ на очень скромную пенсію.

Самой публикѣ будетъ интересно появленіе на сценѣ старѣйшаго изъ старѣйшихъ балетнаго артиста. Обращаюсь объ улучшеніи моей участи, и пр.

Разрѣшеніе, однако, почти 80-лѣтнему старцу дано не было. Тогда черезъ 10 лѣтъ, въ 1814 году Лаваль снова обращался къ театральной администраціи съ просьбой выдавать ему два даровыхъ билета въ оперный театръ каждый разъ, когда будутъ примѣнены сдѣланныя имъ изобрѣтенія, введенныя при постановкѣ балетовъ. Лаваль первый ввелъ употребленіе порошка „ликоподія“ вмѣсто прежнихъ смоляныхъ и сальныхъ факеловъ, распространявшихъ по сценѣ зловоніе и портившихъ костюмы танцоровъ.

Была-ли уважена просьба старца,—осталось неизвѣстнымъ.

Эти подробности кажутся очень мелкими, но онѣ приводятся какъ крайне характерныя черты постановки хореграфическаго искусства въ XVIII вѣкѣ.

Больше полвѣка услаждалъ публику своимъ талантомъ Гаэтанъ Вестрисъ. Это былъ танцовщикъ, создавшій себѣ во всей Европѣ крупную репутацію.

Еще при жизни Дюпре, первенство въ балетѣ быстро отвоевалъ этотъ знаменитый флорентіецъ. Онъ дебютировалъ въ 1747 году и оставался на сценѣ болѣе полвѣка, до 1800 года. Красивый лицомъ, изящный блондинъ, благодаря нѣкоторымъ недостаткамъ въ сложеніи ногъ и бедеръ, Вестрисъ долженъ былъ предварительно долго работать на провинціальныхъ сценахъ и окончательно усовершенствовался только подъ руководствомъ Дюпре, котораго онъ впослѣдствіи превзошелъ.

Кромѣ своихъ физическихъ и хореграфическихъ способностей, Вестрисъ обладалъ еще непомѣрною дерзостью и вмѣстѣ съ тѣмъ умѣніемъ пользоваться всякими случайностями. Всѣ страницы его жизненной книги переполнены побѣдами надъ женщинами изъ разнообразныхъ слоевъ общества, а также пререканіями съ балетмейстерами и артистами. (Рис. 268).

Скандальныя любовныя похожденія имѣли иногда очень непріятныя для Вестриса послѣдствія, вынуждавшія его быстро оставлять Парижъ и покидать Академію. Въ 1755 году онъ снова предложилъ Академіи свои услуги и дебютировалъ въ возобновленной оперѣ Люлли „Роландъ“. Протанцовавши въ первомъ дѣйствіи соло и въ третьемъ pas de deux, съ сестрой Терезой, Вестрисъ сдѣлался общимъ любимцемъ Парижа.

Срывая цвѣты наслажденія среди прекраснаго пола, Вестрисъ случайно сошелся съ танцовщицей Алларъ. Хотя связь ихъ была



Вестрисъ— отецъ.
(Рис. 268).

непродолжительна, но ея результатомъ было рожденіе ребенка, названнаго Огюстомъ, котораго Вестрисъ призналъ за своего законнаго сына.

Сценическіе успѣхи Гаэтана росли съ каждымъ появленіемъ его въ новой роли. Особенную похвалу заслужилъ онъ въ 1757 году въ „оперѣ-балетѣ“ „Emprises de l'amour“ Бернарда. Второе дѣйствіе кончалось хореграфической сценой, въ которой Діана, сопровождаемая Амуромъ, спускалась съ неба на свиданіе съ Эндиміономъ. Въ газетѣ „Меркурій“ писали, что въ этой сценѣ нельзя лучше „играть танцы“, какъ игралъ Вестрисъ.

Слава Вестриса въ послѣдующіе годы установилась окончательно. Всѣ газеты расточали непомѣрныя похвалы. Писали, что хотя осуждаютъ Вестриса за танцы, исполняемые имъ не всегда по „школьнымъ правиламъ“, но въ каждомъ „па“ видна идея, одухотворенная красотою движеній, согласованныхъ съ характеромъ танца.

Талантъ Вестриса заключался въ блескѣ его „па“, въ точности всѣхъ его художественныхъ движеній и, какъ тогда выражались, въ „живописномъ“ геніи танца. Высоко, очень высоко поднимался онъ отъ земли и леталъ по сценѣ, въ полномъ смыслѣ этого слова.

Въ 1761 году Вестрисъ былъ назначенъ балетмейстеромъ въ помощь Лани. Тутъ онъ старался порвать со старыми традиціями. Въ исполняемыхъ имъ „pas de deux“ онъ отрѣшился отъ прежней заботы „вырвать рукоплесканія“, а старался возбудить интересъ къ танцу, придавши ему мимическія дѣйствія. Эта новая манера исполненія очень понравилась и за это время въ Парижѣ не было человѣка болѣе популярнаго, чѣмъ Вестрисъ. Его называли „человѣкъ съ красивыми ногами“. Случайно кто-то прозвалъ его „богомъ танцевъ“. Итальянцу Вестрису это сравненіе очень понравилось, и онъ самъ, на ломаномъ французскомъ языкѣ, охотно признавался, что его по справедливости называютъ „le dieu de la danse“, такъ какъ онъ кругомъ слышалъ только одни похвалы.

Вестрисъ дѣйствительно отличался изяществомъ; онъ обладалъ особою граціей, танцуя менуэтъ, во время исполненія котораго онъ съ красивымъ жестомъ снималъ шляпу. Благодаря благороднымъ манерамъ Вестриса, придворныя дамы платили ему большія деньги за обученіе ихъ только тѣмъ тремъ изящнымъ приседаніямъ, которыя были для нихъ обязательны при дворѣ короля. Разсказываютъ, что во время уроковъ онъ дѣлалъ большую разницу въ способѣ кланяться и въ манерахъ отвѣчивать поклоны.

Все нужно дѣлать по ступенямъ, повторялъ онъ ученикамъ. „Прежде чѣмъ сдѣлать поклонъ, подумайте, кого вы привѣтствуете. Чѣмъ выше по значенію или по рангу передъ вами стоитъ человѣкъ, тѣмъ глубже долженъ быть поклонъ. Смотрите на меня, на великаго Вестриса: проникнитесь и кланяйтесь! Ниже... еще ниже, князь“!

Опьяненный успѣхомъ, Вестрисъ былъ проникнутъ не столько гордостью, сколько надменностью. Онъ дозволялъ своимъ восторженнымъ ученицамъ цѣловать его ногу. Вполнѣ серьезно, искренно вѣря въ свою славу, онъ говорилъ: „въ Европѣ только трое великихъ людей—король Прусскій, Вольтеръ и я!“ Эта фраза облетѣла всѣ журналы того времени.

Несмотря на надменность Вестриса, ему все таки отдавали справедливость, потому что онъ обожалъ свое искусство, предпочитая его всякаго рода занятіямъ. Когда во время представленія онъ выходилъ изъ за кулисъ, то летая по сценѣ подобно сильфу, онъ восхищалъ публику своими быстрыми полетами. (Рис. 269). Высоко поднимался отъ земли, какъ бы любуясь собою въ своихъ широкихъ размахахъ художественнаго стиля. (Рис. 270).

Заслуга Вестриса заключается въ томъ, что онъ первый изъ танцовщиковъ рѣшился танцовать безъ маски. До него маска составляла обязательную принадлежность балетнаго артиста. Безъ маски не разрѣшалось выходить на сцену. Каждой роли была присвоена маска особаго цвѣта. Такъ демоны танцовали въ маскахъ огненнаго цвѣта, морскія божества, тритоны, рыбы—въ зеленыхъ, фавны коричневыхъ, „вѣтры“—съ надутыми щеками и пр.

Самомнѣніе же Вестриса не имѣло границъ.

Да! но тяжело, очень тяжело дается мнѣ успѣхъ! говорилъ Вестрисъ. Надо

много работать и моя профессія усыпана не одиѣми розами!... Вѣрите ли, повторялъ онъ, что бываетъ иногда такъ тягостно, что я отказался бы отъ своей славы и предпочелъ бы быть... полковымъ командиромъ.

Существуетъ много разсказовъ о самомнѣніи этого „бога танцевъ“.

— Когда во время танцевъ, я летаю по сценѣ, то опускаюсь на землю только изрѣдка; да и то съ цѣлью, чтобы не очень унижать моихъ товарищей по искусству! такъ неоднократно повторялъ о себѣ прославившійся своимъ хвастовствомъ Вестрисъ.

Гуляя однажды по Палерояля, одна дама нечаянно наступила ему на ногу. Изъ вѣжливости дама спросила:

— Я вамъ сдѣлала больно?

— Нѣтъ, съ досадою отвѣтилъ Вестрисъ, но благодаря вамъ, Парижъ могъ бы надѣть трауръ на двѣ недѣли!

Когда Вестрисъ получилъ званіе балетмейстера, то деспотизмъ его высказался въ полной силѣ. Особенно онъ былъ суровъ въ обращеніи съ танцовщицами. Не терпѣлъ никакихъ противорѣчій и требовалъ безпрекословнаго подчиненія его приказаніямъ. Танцовщицы, смиренно опустивъ глазки, выслушивали дерзости Вестриса, но въ душѣ обѣщались отомстить ему впослѣдствіи. Не всегда, однако, дерзости эти проходили ему даромъ. Крупное столкновеніе у него произошло съ артисткою Гейнель. Пріѣхавши изъ Штутгардта, она дебютировала въ 1768 году. Ея дебютъ состоялъ изъ различныхъ „выходовъ“. Въ нихъ она протанцовала шакону и быстрый гавотъ, въ исполненіи которыхъ видѣли много общаго съ талантомъ „великаго Вестриса“. По благороднымъ величественнымъ манерамъ, по художественному стилю танцевъ, можно было подумать, что „танцуетъ переодѣтый женщиною Вестрисъ“.



Вестрисъ въ роли Аполлона.
(Рис. 269).



Вестрисъ въ роли Адониса.
(Рис. 270).

Красота Гейнель обратила на себя всеобщее вниманіе и она нашла себѣ сразу массу поклонниковъ. Недоразумѣнія съ Вестрисомъ кончились тѣмъ, что онъ въ 1792 году женился на этой артисткѣ.

Всю свою жизнь Вестрисъ не переставалъ интриговать; составлялъ на сценѣ заговоры противъ начальства, за что попадалъ даже въ тюрьму. Отвѣты его начальству отличались особою дерзостью.

Когда, однажды, директоръ театра въ негодованіи на строптиваго артиста замѣтилъ:

— Господинъ Вестрисъ, вы забываете, съ кѣмъ вы говорите!

Вестрисъ моментально отвѣтилъ:

— Очень хорошо помню, съ кѣмъ я говорю—съ арендаторомъ моего таланта!

Однажды, желая отомстить скупому директору де Виму, Вестрисъ по взаимному уговору съ товарищемъ Добервалемъ, рѣшили „сорвать“ спектакль. Пьесу начали, а они стояли за кулисами въ домашней одеждѣ, рѣшивши не выходить на сцену. Тогда директоръ потребовалъ, чтобы Вестриса-отца немедленно замѣнилъ молодой Вестрисъ-сынъ. Тотъ, не знавшій слова „неповиновеніе“, пошелъ надѣть костюмъ; но отецъ закричалъ

ему въ слѣдъ: „Остановись, несчастный! Если ты будешь сегодня танцовать, то я запрещу тебѣ носить имя великаго Вестриса!“

Тогда сынъ Огюстъ послушался и заявилъ директору: „прежде всего я долженъ повиноваться отцу“.

Немедленно послѣдовалъ королевскій приказъ, повелѣвавшій Огюсту отправиться прямо со сцены въ тюрьму.

— Ступай! во всеуслышаніе, громко заявилъ Вестрисъ. Помни, сынъ мой, что это будетъ лучшимъ днемъ въ твоей жизни. Садись въ мой экипажъ и въ тюрьмѣ попроси, чтобы тебѣ отвели комнату моего друга, польскаго короля. Я заплачу за все.

Этотъ эпизодъ изъ жизни „бога танцевъ“ лучше всего характеризуетъ самомнѣніе признаннаго всѣмъ міромъ перваго танцора.

Въ день дебюта своего сына Огюста*) Вестрисъ въ придворной одеждѣ, со шляпой въ рукахъ и при шпагѣ вывелъ за руки сына на сцену и обратился къ публикѣ съ рѣчью о значеніи танцовальнаго искусства, въ надеждѣ, что онъ передалъ свой талантъ достойному. Затѣмъ, торжественно, громко заявилъ дебютанту: сынъ мой! покажи же свой талантъ! пойми, что глаза твоего отца зорко слѣдятъ за тобой!



Г. Вестрисъ, г-жа Алларъ и Тереза Вестрисъ.
(Съ англійской гравюры. Изъ коллекціи С. Н. Х.).
(Рис. 271).

Отецъ говорилъ, что сынъ его въ техникѣ искусства не заставляетъ желать лучшаго. Но верхняя часть его корпуса все-таки недостаточно выработана. Нужно ему еще поучиться по крайней мѣрѣ съ десятокъ лѣтъ, чтобы достигнуть изящества въ менуэтѣ. При этомъ старикъ добавлялъ: ахъ, если бы мнѣ десятка два лѣтъ съ плечъ долой, то я показалъ бы, что можетъ еще сотворить мой геній.

Вестрисъ пожиналъ лавры не въ одномъ Парижѣ. Онъ получилъ разрѣшеніе провести три мѣсяца при дворѣ герцога Виртембергскаго—друга искусствъ и покровителя танцевъ. Тутъ Вестрисъ имѣлъ возможность показать свой выдающійся талантъ, какъ удивительно воздушнаго и изящнаго танцовщика. Тутъ же въ немъ обнаружился и талантъ мимическій, который онъ примѣнилъ впослѣдствіи, исполнивши рядъ мимическихъ ролей—Геркулеса въ балетѣ соч. Новерра „Апоѳеозъ и Геркулесъ“; болѣе всего ему удалась роль Язона, въ балетѣ Новерра „Медея и Язонъ“. Игралъ Вестрисъ съ такимъ

*) Дѣятельность Вестриса сына мы отнесли къ XIX вѣку.

подъемомъ, что вызвалъ слезы у зрителей. Въ этомъ балетѣ Вестрисъ давалъ гастроли, кромѣ Штутгардта, въ Вѣнѣ, въ Лондонѣ (рис. 271) и въ Варшавѣ. Всюду успѣхъ его былъ громадный.

Вестрисъ оставался тридцать шесть лѣтъ къ ряду первымъ танцовщикомъ въ Парижской Оперѣ и до конца дней своихъ, въ теченіе пятидесятилѣтней сценической дѣятельности, танцовалъ съ одинаковымъ успѣхомъ.

Вскорѣ послѣ свадьбы своей, онъ покинулъ службу и съ женою зажилъ тихою, семейною жизнью. Въ уваженіе его особыхъ заслугъ, была дана пенсія въ 4500 ливровъ, и кромѣ того, лично король, изъ своей шкатулки ассигновалъ вознагражденіе въ 4700 ливровъ, за труды Вестриса по званію перваго танцовщика придворныхъ балетовъ. Онъ умеръ въ 1808 году.



Каррикатура на Вестриса.
Изъ кол. С. Н. Х.



5.

Женскій балетный персоналъ въ XVIII вѣкѣ.—Маріеттъ.—Ея вліяніе.—Ліоннэ, Лани, Карвиль, Тереза Вестрисъ.—Ея приключенія.—Легкомысленные нравы танцовщицъ. Аттестація режиссера. Г-жа Алларъ.—Ея значеніе какъ артистки.—Г-жа Гейнель.



ОДНОВРЕМЕННО съ Камарго и Саллэ на академической сценѣ танцовала Маріеттъ, которая пользовалась извѣстностью не столько какъ артистка, а какъ ловкая и красивая куртизанка. Имя ея сдѣлалось популярно еще потому, что однажды поднятая декорація вздернула ея панье и ея юбки на голову, что однако ни мало не сконфузило артистку. Этотъ случай вызвалъ полицейское распоряженіе, объ обязательномъ ношеніи танцовщицами панталонъ. Благодаря своимъ связямъ, она имѣла большое вліяніе на балетное начальство.

Сошли со сцены Камарго и Саллэ. Послѣ нихъ долго не было на сценѣ королевской Академіи ни одного выдающагося таланта. Первоклассныхъ звѣздъ смѣнили г-жи Ліоннэ, Лани (рис. 272), Вестрисъ, Пювинье и Карвиль, но появлявшіяся на сценѣ артистки возбуждали больше интересъ какъ куртизанки, чѣмъ какъ дѣйствительные таланты.

Наиболѣе талантливою изъ артистокъ позднѣйшаго времени была г-жа Пювинье (рис. 273), которая занимала амплуа первый танцовщицы; она танцовала правильно и отчетливо. Особенность ея заключалась въ томъ, что она мастерски владѣла руками.

Обворожительная виртуозка г-жа Ліоннэ прекрасно танцовала на съ быстрыми темпами. Ее называли чертенкомъ въ юбкѣ, потому что она часто и съ большимъ успѣхомъ изображала вертлявыхъ демоновъ, танцуя темпъ „gagrouillade“, считавшійся достояніемъ только однихъ танцовщиковъ.

Благодаря своей красотѣ, Ліоннэ была очень богата. Въ теченіи 15 лѣтъ она вела веселую жизнь. Избавившись отъ мужа, котораго графъ Морена



Г-жа Лани.
(Рис. 272).

изгналъ изъ оперы, г-жа Ліонпэ вела съ графомъ сначала скромную жизнь. Затѣмъ, онъ покинулъ ее, обезпечивши ея жизнь. Тогда Ліоннэ кинулась въ объятія гнуснаго опернаго ростовщика, съ которымъ напивалась по два раза въ день, и печально кончила свою жизнь.



Г-жа Пювинье.
(Рис. 273).

Затѣмъ, хорошею репутаціею пользовалась г-жа Лани, которая неоднократно ѣздила въ Германію, гдѣ она своею легкостью и граціозностью позъ приводила въ восторгъ нѣмцевъ. Объ ней писали, что въ каждомъ ея движеніи было какое-то воздушное изящество. Къ сожалѣнію только, ею овладѣвала необъяснимая робость при каждомъ ея появленіи на сцену: она танцовала отчетливо, но безъ всякаго выраженія и увлеченія, какъ будто сдавала уроки на экземенѣ. Она первая „заносила" entrechat à six. Въ половинѣ XVIII столѣтія дебютировала съ успѣхомъ г-жа Кошуа (рис. 274), которая, однако, вскорѣ уѣхала въ Германію, гдѣ исполняла роли первой танцовщицы.

Были и еще другія съ талантомъ менѣе значительнымъ. Изъ нихъ много заставляла о себѣ говорить г-жа Лабаттъ. Она славилась не столько своимъ талантомъ, сколько легкомысленнымъ поведеніемъ.

Много нашумѣла сестра знаменитаго Вестрисъ. Высокая ростомъ, красиво сложенная, съ чудными глазами, прозванная „красивой итальянкой", Тереза Вестрисъ дебютировала въ 1747 году.

О появленіи на сценѣ этой артистки журнальная критика выразилась такъ: синьорина Тереза одна изъ прелестнѣйшихъ балеринъ. О, счастіе моей жизни! Какая ножка, какая красиво поставленная голова, а глаза, зубы, губки и дивная улыбка... Взглянешь на красавицу и все время думаешь объ ней...

О талантѣ же ни слова.



Маріанна Кошуа.
(Рис. 274).

Частная жизнь Терезы былъ нескончаемый рядъ побѣдъ, изъ которыхъ она умѣла извлекать пользу, составивши себѣ большое состояніе.

Жизнь свою Тереза прожигала въ полномъ смыслѣ этого слова. Она проводила безумныя ночи съ молодыми богачами и въ обществѣ своихъ товарокъ по искусству, отъ которыхъ отличались невоздержанною любовью къ спиртнымъ напиткамъ.

Имѣя богатаго любовника, она отдалась балетмейстеру Лани, съ тѣмъ чтобы получать хорошія мѣста въ балетѣ. Благодаря этой связи она отбила роль у занимавшей въ то время (1752 г.) мѣсто первой танцовщицы г-жи Пювинье въ возобновленной пасторали „Галатея". Обѣ артистки чуть не подрались изъ за этого на сценѣ; но вліяніе балетмейстера восторжествовало и Тереза добилась своего. Затѣмъ, когда въ балетѣ „Касторъ и Полуксъ" предпочтеніе было отдано Пювинье, то Тереза совсѣмъ отказалась танцовать, угрожая уѣхать въ Лондонъ, гдѣ ей предлагали золотыя горы. Съ этого времени взаимная ненависть обѣихъ артистокъ постоянно увеличивалась.

Чуть ли не ежедневно Тереза искала случая, чтобы на сценѣ придраться къ Пювинье. Ссоры происходили не только на сценѣ, но и въ фойе.

Благодаря своимъ вѣчнымъ интригамъ, а также и покровительствуемая братомъ, Тереза добивалась всего, чего желала. Печать пѣла ей хвалебные дифирамбы, по поводу каждой исполненной ею роли.

Объ ея танцахъ въ дивертисментѣ „цвѣтовъ“ оперы сочиненія Рамо „Les Indes galantes“ писали, что „она изобразила розу съ выраженіемъ такой страстности, которая характеризуетъ родъ ея таланта“.

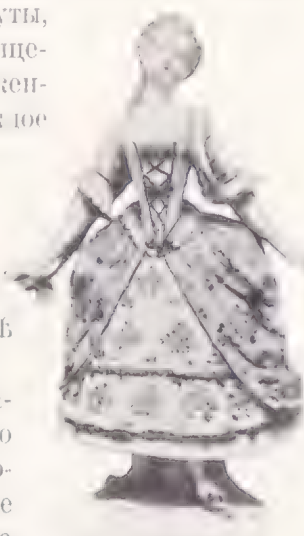
Говорили, что въ балетѣ „Армида“ Тереза расточала свои „прелести“, что танцы ея не только сладострастны, но даже похотливы. Хотя ее упрекали цензоры нравственности, но критики писали, что это порокъ, который каждый внутренно будетъ прощать до тѣхъ поръ, пока красота женская будетъ властвовать надъ смертными.

Отзывы печати, очевидно, были подкуплены, потому что сестра „бога танцевъ“ танцовала очень плохо и имѣла успѣхъ только среди добивающихся и добившихся ея ласки.

Тереза Вестрисъ особенно тщательно занималась своимъ туалетомъ. Изучивши подробно искусство нравиться, Тереза признавала, что плохая прическа на головѣ допустима; но ноги должны быть тщательно обуты, потому что мужчины по ея кодексу преимущественно обращаютъ вниманіе на красоту женской ножки. Поэтому, Тереза ежедневно каждое утро заставляла крѣпко обшивать на своихъ ногахъ атласные башмаки такимъ образомъ, чтобы нога пріобрѣтала самую изящную форму. Понятно, что каждый вечеръ требовалось рѣзать на мелкія части эти башмаки, служившіе танцовщицѣ только одинъ день.



Терезз Вестрисъ.
(Рис. 275).



Тереза Вестрисъ.
(Рис. 276).

Не смотря, однако, на похвалы въ печати, г-жа Вестрисъ прославилась не столько какъ страстная артистка, сколько какъ сладострастная женщина, имѣвшая сразу по четыре любовника, которыхъ она умѣло водила за носъ, пользуясь отъ нихъ изрядными денежными средствами. (Рис. 275, 276, 277 и 278).

Вліяніе на сценѣ артистокъ и особенно танцовщицъ въ эту эпоху было громадное. Почти всѣ онѣ имѣли знатныхъ и богатыхъ покровителей, которые становились въ защиту своихъ возлюбленныхъ. На содержаніе артистокъ тратились безумныя деньги.

Такъ, между прочимъ, финансистъ Кроза вмѣсто обоевъ оклеилъ комнату пѣвицы С. Жерменъ банковыми билетами на милліонъ ливровъ. Герцогъ Граммонъ подарилъ г-жѣ Купа—дома и земли. Одинъ вельможа поджогъ домикъ, гдѣ жила танцовщица Пулеттъ съ тѣмъ, чтобы заставить ее переѣхать въ великолѣпно устроенный имъ отель. Кромѣ того, можно назвать цѣлый рядъ танцовщицъ, служившихъ на ограниченное жалованье, но владѣвшихъ въ Парижѣ большими домами и крупными имуществами.

Г-жа Гроньє, довольно талантливая, вышла замужъ за маркиза д'Аржансъ. Г-жа Карвиль дѣлила любовь съ танцовщикомъ Дюпрэ и... другими. Г-жа Дюфренъ, простая фигурантка, сдѣлалась маркизою Флери, что однако не помѣшало ей умереть въ бѣдности. Г-жа Ле Дюкъ замѣнила танцовщицу Камарго въ сердцѣ графа Клермонскаго, который и женился на ней. Интересна была жизнь этой артистки. Переодѣтая солдатомъ, она хотѣла слѣдовать въ дѣйствующую армію вмѣстѣ съ своимъ возлюбленнымъ; но, по приказу короля, ей запрещенъ былъ выѣздъ изъ Парижа. Говорили, что Ле Дюкъ, до

выхода своего замужъ, проводила бурно не столько дни, сколько ночи и по поводу ея поведенія ея сослуживицы по сценѣ говорили, что „въ нашей профессіи вѣрнѣе и пріятнѣе составить себѣ состояніе не сразу, а мелкими кушами“. Г-жа Мире (Miré) сдѣлалась извѣстною, благодаря тому, что ея возлюбленный сдѣлался преждевременною жертвою своей любви и ему поставлена была на могилѣ слѣдующая эпитафія изъ нотныхъ знаковъ La mi re, la mi la.

На сколько пользовались вліяніемъ балетныя артистки, можно судить потому, что балерина Маріеттъ, которую называли не иначе какъ принцессою, потому что она пользовалась особымъ расположеніемъ принца Кариньяна, просила у дирекціи прибавки жалованья, и когда ей въ этомъ отказали, директора были уволены. Въ 1732 году нельзя было безнаказанно „обижать“ принцессу Маріеттъ!..

„Легкомысленность“ балетнаго женскаго персонала получила начало еще при Людовикѣ XIV. И какъ бы преемственно, побѣдоносно прошедши время регентства герцога Орлеанскаго, имѣвшаго сразу трехъ любовницъ артистокъ, окончательно утвердилось при Людовикѣ XV. Почти всѣ легкокрылыя служительницы Терпсихоры не стѣснялись окружать себя любовниками, какъ необходимымъ аксессуаромъ ихъ жизни. Это дѣлалось очень просто и не считалось ни чуть зазорнымъ. Онѣ сами хвалились, что обѣднѣвшихъ „друзей сердца“, разоренныхъ ими, онѣ свободно мѣняютъ на богатыхъ.



Тереза Вестрисъ.
Изъ коллекціи С. Н. Х.
(Рис. 277).



Тереза Вестрисъ.
Изъ коллекціи С. Н. Х.
(Рис. 278).

Характеренъ былъ отвѣтъ служившей на сценѣ еще при Людовикѣ XIV танцовщицы Дематэнъ. Онъ типично иллюстрируетъ взгляды артистокъ на жизнь. Во время репетиціи одной сцены, ее обучали съиграть роль несчастной покинутой женщины.

— Войдите въ положеніе этой женщины и скажите, какія чувства овладѣли бы вами, если бы васъ покинулъ любимый человѣкъ?

— Очень просто! Я тотчасъ же взяла бы другого любовника! отвѣтила Дематэнъ.

Мы воспользовались предоставленною въ наше распоряженіе никѣмъ еще не использованною рукописью, хранящеюся въ библіотекѣ Парижской Оперы. Этотъ интересный документъ относится къ 1738 году. Между прочимъ, въ немъ напечатанъ режиссерскій журналъ Королевской Академіи музыки.

Извлекаемъ изъ него то, что относится къ балету. Тутъ противъ имени каждаго артиста помѣчены годъ его вступленія въ Академію, получаемое имъ жалованье, а также и выданныя награды. Эта режиссерская запись даетъ наглядное представленіе о составѣ балетнаго персонала; сдѣланныя же кондуитныя замѣчанія очень типичны. Писанныя безпристрастнымъ современникомъ, они несомнѣнно соотвѣтствуютъ истинѣ.

ТАНЦОРЫ и ТАНЦОВЩИЦЫ ВЪ БАЛЕТАХЪ и ДИВЕРТИСМЕНТАХЪ.

МУЖЧИНЫ.

Блонди	жалованье . . 3000 франковъ.	*Данжевиль*	жалованье . . . . 700 франковъ.
Ф. Дюмуленъ	„ . . 1500 „	*Мальтеръ Л.*	жалованье 600 „
П. Дюмуленъ	„ . . 1200 „	*Мальтеръ С.*	„ 1000 „
Д. Дюмуленъ	„ . . 1500 „		

Дюпре. Одинъ изъ лучшихъ танцовщиковъ, до настоящаго времени показывавшихся на сценѣ. Славенъ своею граціей и легкостью въ своихъ „па“, преисполненныхъ „тонкости“ . . . . 3000 франковъ.

Жавилье 1-й. Публика часто ошибалась, принимая этого танцовщика за знаменитаго Дюпре . . . . 600 „

Затѣмъ слѣдуетъ 10 артистовъ, получавшихъ по 500—400 франковъ ежегодно.

ДѢВИЦЫ ДЛЯ ТАНЦЕВЪ.

(Demoiselles de danse).

Камарго. Эта танцовщица была единственною въ свое время. Покинула сцену съ тѣхъ поръ, какъ сдѣлалась любовницею графа Клермона. 2200 франковъ.

Саллэ. Также знаменита, какъ и г-жа Камарго, но не въ томъ же родѣ танцевъ. Ее прозываютъ „Весталкой“ . . . . 2000 „

Маріетта—названа „жеманницей“. Она состоитъ любовницей принца Кариньянскаго . . . . 1000 „

Тиберъ. Была любовницей президента Лебефа и отъ него имѣетъ по контракту 600 фр. пенсіи . . . . 800 „

Де Роше. Кокетка, любящая только однихъ иностранцевъ, деньгами которыхъ она пользуется мастерски . . . . 500 „

Ла Мартиньеръ. Кокетка нахальная. . . . . 400 „

Ришалэ. Сдѣлавшись любовницею парижскаго интенданта, покинула сцену . . . . 400 „

Рабонъ. Громадная оперная кобыла. Большая безстыдница и нахалка. Ростомъ мала, черна, похотлива до невѣроятности, не въ состояніи остановиться на опредѣленной любви . . . . 400 „

Пети. Высока ростомъ, красиво сложена. Лицомъ блѣдна; носъ длинный; любовница президента Бернарда, отъ котораго имѣетъ нѣсколько дѣтей. Была временно исключена за драку съ г-жею Жерменъ. . . . . 400 „

С. Жерменъ. Довольно красива. Была прежде очень блѣдна, но сдѣлалась румяною съ тѣхъ поръ, какъ родила ребенка отъ одного молодого португальца . . . . 400 „

Ле Бретонъ. Курносая съ круглымъ лицомъ. Бюстъ полный и красивый. Сверхштатная любовница парижскаго интенданта. . . . . 400 „

Фабръ. Достаточно красива; имѣетъ наружный видъ весталки. Любовница г. Орри де-Фюльва, отъ котораго имѣетъ ребенка. Была прежде любовницей оперная кассира . . . . 400 „

Карвиль. Толстая коротышка, которую всѣ оперныя дѣвицы называютъ ихъ „теткой“, потому что она продала свою племянницу одному милорду, который за это платилъ ей ежегодно денежное вознагражденіе . 400 „

Лесажъ. Нахальная кокетка, ни хороша, ни дурна. . . . . 400 „

Бинэ. Блондинка; дурнушка. Два года оставалась безъ жалованья, потому что его не заслуживала. . . . .

Фрамикуръ. Высокая, хорошо сложенная, рыжая, курносенькая; впрочемъ очень мила и танцуетъ хорошо . . . . 300 „

Дальмонъ Л. Сестра или дочь Маріетты—это безразлично, но танцуетъ хорошо, а будетъ танцовать превосходно . . . . 400 „

Дальмонъ С. Другая сестра или дочь Маріетты, но танцуетъ хуже другой . . . .

Лесфевръ. Уѣхала въ Англію съ братомъ . . . . 400 „


Г-жа Алларъ
въ роли нимфы Діаны въ балетѣ „Сильвія“.
(Рис. 279).

Примѣчаніе. Танцовщикъ Блонди употребилъ хитрость, чтобы получить пенсію и одновременно получать жалованье. Онъ заявилъ, что намѣренъ выйти въ отставку, не будучи въ состояніи продолжать службу. Пенсія ему была дана, и затѣмъ онъ снова предложилъ свои услуги дирекціи, которая охотно приняла его вновь на полное содержаніе съ сохраненіемъ пенсіи.

Справедливость требуетъ отмѣтить, что несмотря на легкость нравовъ въ балетномъ міркѣ, нѣсколько балеринъ XVIII вѣка поступили въ монастырь. Любимица публики легкокрылая Алларъ удалилась на шесть мѣсяцевъ, чтобы оплакивать потерю своего возлюбленнаго Вонтана; другая танцовщица Дюперри ожидала выйти замужъ за Добервалля. Но получивши отказъ этого виртуоза, скромная балетная нимфа навсегда, съ отчаянья, удалилась въ монастырь.

Во второй половинѣ XVIII вѣка изъ артистокъ-танцовщицъ въ Парижѣ наиболѣе талантливыми были г-жа Алларъ и г-жа Гейнель, жизнь которыхъ тѣсно связана съ жизнью Гаэтана Вестриса. Талантлива была еще г-жа Роланъ изъ театра „Итальянской Комедіи“, создавшая роль статуи въ „Пигмаліонѣ“.

Красивая танцовщица Алларъ, хотя была любимицею публики и занимала первыя роли, но ее нельзя считать первоклассною артисткою. (Рис. 279 и 280).

Въ началѣ карьеры, состоя въ труппѣ Французской Комедіи, она, конечно, стремилась попасть на Королевскую сцену и достигла своего желанія. Дорогой подарокъ въ видѣ тяжеловѣсной золотой табакерки, сдѣланный балетмейстеру Лани, открылъ ей двери въ Королевскую Академію. Она могла сдѣлать такой подарокъ, потому что Алларъ слѣдовала по стопамъ многихъ изъ своихъ товарокъ по искусству. Она не стѣснялась въ количествѣ любовниковъ, избирая тѣхъ, кто побогаче. Въ этомъ отношеніи она превзошла даже Терезу Вестрисъ.

Поступивши въ 1761 году на сцену Королевской Академіи, Алларъ сразу пріобрѣла себѣ расположеніе публики. Она исполняла веселые ригодоны, варіировала гавоты, высоко поднималась отъ земли въ „тамбуринахъ“. Но ей особенно сильно рукоплескали, когда она дѣлала пируэты на одной ногѣ, а также безумно вертѣлась въ „гаргульядахъ“. Каждый выходъ ея на сцену сразу приводилъ публику въ веселое настроеніе.

Танцуя съ Гаэтаномъ Вестрисомъ, она не устояла противъ его ухаживаній и прижила сына, которому дано было имя Огюста Вестриса, пріобрѣвшаго впослѣдствіи, какъ танцовщикъ, такую же громадную извѣстность, какъ и его отецъ. При этомъ интересно отмѣтить, что въ актѣ рожденія Огюста, г-жа Алларъ названа законною женою Вестриса, между тѣмъ союзъ ихъ никогда не былъ благословленъ церковью.

Тѣмъ не менѣе, Гаэтанъ призналъ новорожденнаго своимъ сыномъ, что дало поводъ къ остротамъ „почтенныхъ влюбленныхъ“ въ Алларъ. Послѣ громаднаго успѣха Вестриса-сына, они сожалѣли, что это не ихъ сынъ. „Если бы на полчаса раньше, говорили они, то Огюстъ былъ бы моимъ сыномъ“.

Благодаря непомѣрной тучности Алларъ вынуждена была оставить сцену, имѣя отъ роду сорокъ лѣтъ. Она не съумѣла


Г-жа Алларъ.
Изъ коллекціи С. Н. Х.
(Рис. 280).

скопить себѣ никакихъ средствъ, и остатокъ своихъ дней жила исключительно на скромную пенсію и на небольшую ренту, оставленную ей княземъ Конти. Тучность была причиною ея смерти. Въ 1802 году она скончалась внезапно отъ апоплексическаго удара.

Нѣмка по рожденію, Гейнель производила впечатлѣніе мужчины въ юбкѣ. Ее прозывали женскимъ колоссомъ, прекраснаго тѣлосложенія. Удивительная нѣжность и бѣлизна кожи, громадные, выразительные глаза и небольшой ротъ составляли прелесть этой пропорціонально сложенной, громаднаго роста женщины. Одѣтая въ мужской костюмъ, она производила впечатлѣніе, будто танцуетъ Вестрисъ. Не смотря на отсутствіе женственности, Гейнель нравилась публикѣ и въ частной жизни, до своего бракосочетанія съ Вестрисомъ, пользовалась особымъ расположеніемъ придворной знати. Маркизъ Марины, маркизъ Крэней, принцъ Конти и другіе дорого платили за ея ласки.

Какъ танцовщица, Гейнель безспорно была талантлива. Независимо сильной развитой техники, она была и прекрасной мимисткой. За это качество ее особенно цѣнилъ Новерръ.

Кромѣ г-жъ Алларъ и Гейнель, въ концѣ XVIII вѣка выдвинулась на первый планъ крупная балетная звѣзда, г-жа Гимаръ, дѣятельность которой мы отнесли уже къ эпохѣ Новерра.





XXI.

Техника танцевъ при Людовикѣ XV.

Періодъ „контры". — Мода всемірная на контры. — Школа. — Развитіе техники. — Сохраненіе традицій. — Рутина программъ. — Костюмы.



Въ XVIII вѣкѣ сценическіе танцы не сразу потребовали самостоятельной школы. Они были салонными танцами, имѣвшими прочный оплотъ при дворахъ, гдѣ одновременно съ балами давались и балетные спектакли, состоявшіе преимущественно изъ тѣхъ же салонныхъ упражненій.

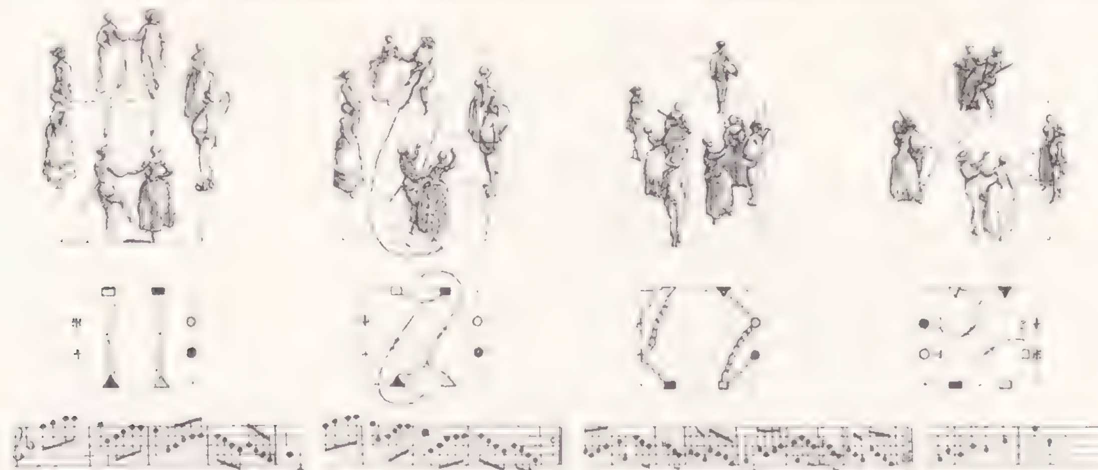
Въ отношеніи развитія этихъ танцевъ, и Англія не оставалась равнодушна къ этой области хореграфіи. Этой странѣ принадлежитъ честь изобрѣтенія контры (contredanse), которую англійскіе учителя быстро перенесли во Францію. Въ обиходъ Парижа этотъ танецъ былъ введенъ дофиною Викторіей Баварской, имѣвшей къ этой новинкѣ особое расположеніе.

„Contredanse" быстро перелетѣлъ во всѣ страны, гдѣ онъ ассимилировался съ формами мѣстныхъ народныхъ танцевъ и на долго сдѣлался общеупотребительнымъ. Въ Германіи эти демократизированные англійскіе танцы дѣлались извѣстными подъ разными названіями: Schies-Lager, Nonnen, Jalousie, Gross-Vater, Hahn, Reveranz-Tanz—представляя собою пестрое смѣшеніе своихъ хороводовъ съ англійскими темпами.

Контра, однако, сдѣлалась общимъ достояніемъ не сразу. Она вводится какъ бы ощупью, потому что общество колеблется и только постепенно отрѣшается отъ медленныхъ курантъ, менуэтовъ и вообще аристократической формы танца. Мотивы для контры берутся изъ народныхъ танцевъ, но фигуры все еще наряжаются въ пастушескую пасторальную манеру. Контра въ этомъ видѣ представляла собою стилизацію сельскаго свободнаго танца. Посредствомъ „контры" общество какъ-будто старалось слиться съ хороводомъ, при чемъ опредѣленность формы танцующихъ группъ не совершенно отбрасывалась, а только расширялась.

Такимъ путемъ сформировались два метода. Первый англійскій, названный въ Италіи „indeterminata". Всѣ становятся въ ряды; танцуютъ же только опредѣленныя группы, которыя выдвигаются впередъ, и за тѣмъ, по очереди, танцуютъ отдѣльно всѣ участвующіе.

Благодаря такому распредѣленію, нѣкоторыя пары остаются незанятыми. Въ отдыхѣ танцующихъ, ожидающихъ своей очереди, сказывается отзвукъ прошлаго, т. е. желаніе дать возможность любоваться движеніями каждой отдѣльной пары. Число паръ неограниченно. При французской формѣ, называвшейся уже въ то время „Cotillon", а у итальянцевъ—„determinata", для каждой контры строго предписывалось какъ число паръ, такъ и



Контра „La Griel".
(Рис. 281).

опредѣленный пунктъ движеній. Число группъ въ четыре пары могло быть произвольнымъ, но танцуютъ всегда рядомъ другъ съ другомъ. Четыре пары обыкновенно разставлялись по квадрату—это основная форма будущей „кадрили".

Старыя англійскія контры, сотнями описанныя въ руководствахъ англійскихъ танцмейстеровъ XVIII вѣка, состояли изъ простенькой народной мелодіи и ряда легко усваиваемыхъ туровъ между кавалерами и дамами съ неизбѣжными „соло". У французовъ же котильоны приняли различныя, національныя окраски. Среди нихъ встрѣчаются мотивы разныхъ народностей: „фанданго", гдѣ постоянно смѣняются медленный и быстрый темпы; русскій танецъ съ славянскимъ колоритомъ, германскіе – German Doctor и др. и даже чисто итальянская „Buggiero".

Во Франціи контра быстро демократизировалась и вводится во всѣ слои общества. Формы ея мѣняются чуть ли не ежегодно, чему способствуетъ возможность легко примѣнять къ ней и вставлять всевозможные туры и неистощимый рядъ сочетаній. Такты представлялись на выборъ; не требовалось никакой виртуозности: жесты, угрозы, хлопанье въ ладони, притоптываніе ногой были только мимическими орнаментами.

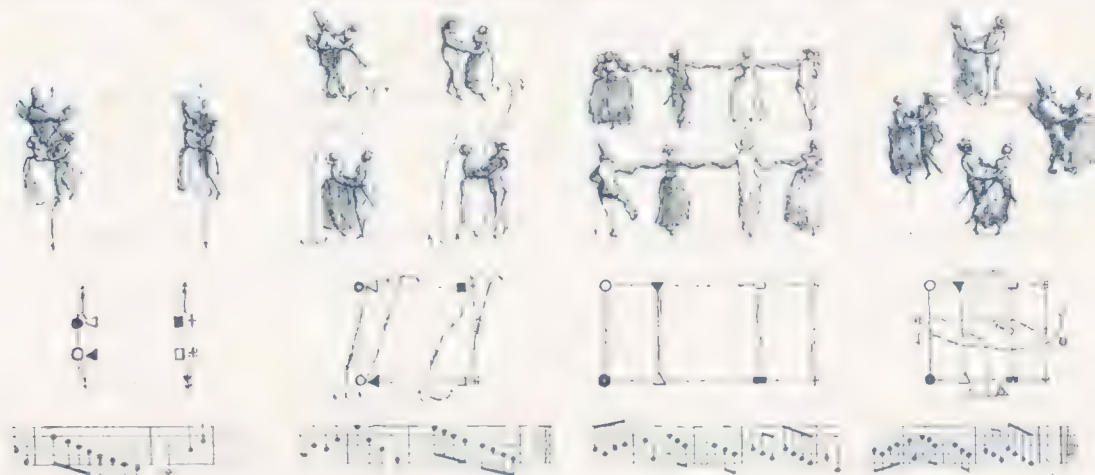
Такимъ образомъ, аристократичные парные менуэты и другіе, къ концу вѣка Людовиковъ, начали отходить на задній планъ, уступивши мѣсто контрѣ.

Уже въ сборникѣ контрдансовъ Фелье (1706), мы находимъ десятки названій контрдансовъ (Bonne Amitié, Manches vertes, Excusez moi, Tourbillon d'Amour, Menuet d'Epiphanie, Fanetique, Chasse и др.), которые заключаются въ погонѣ другъ за другомъ отдѣльныхъ паръ, въ „chaine“ съ бѣганіемъ по кругу четырехъ паръ—это цѣлый винегретъ. Тутъ, вмѣстѣ съ сценическимъ балетомъ, замѣчается и откликъ придворнаго танца. Незабыто также и любовное объясненіе и совершенно произвольныя движенія.

Какъ изъ рога изобилія, со второй половины XVIII вѣка посыпались разныя „контры“. Появился цѣлый рядъ учебниковъ и трактатовъ, испещренныхъ фигурами съ ихъ подробнымъ, не всегда впрочемъ понятнымъ, объясненіемъ. Первенствующее между ними мѣсто занимаетъ „Практическая теорія контрдансовъ“, изданная въ 1762 году учителемъ танцевъ Делакюнсомъ. Собственнаго его изобрѣтенія знаки показываютъ фигуры этого танца, который разнообразили безпредѣльно, давая ему только разныя названія, не имѣвшія, конечно, никакого отношенія къ танцу.

Приводимъ нѣсколько образчиковъ.

Контрдансъ „La Griel“ выраженъ въ рисункахъ. (Рис. 281 и 282).



Контра „La Griel“.
(Рис. 282).

Въ принципахъ хореграфіи Маньи (изд. 1765 г.) отпечатанъ заимствованными у Фелье знаками рядъ контрдансовъ для 2—8 персонъ съ разными названіями „Балетъ Валуа“, „Les petits bouquets“ и др.

Въ „Трактатѣ о танцахъ“ соч. Магри (изд. въ Неаполѣ 1772 г.) также помѣщено нѣсколько контръ съ рисунками.

Не мало контрдансовъ описано въ руководствахъ Мальпье, воспользовавшагося также хореграфической азбукой Фелье для изображенія хода сочиненныхъ имъ контрдансовъ.

Въ нашей библіотекѣ имѣется нѣсколько рукописныхъ руководствъ XVIII вѣка на англійскомъ, французскомъ и нѣмецкомъ языкахъ. Изъ нихъ особенно красивъ манускриптъ съ 31 англійскими контрами. Прекрасный каллиграфическій трудъ этотъ, составленный Адамомъ Ленцомъ, посвященъ герцогу Мекленбургскому. Каждая контра имѣетъ свое названіе. (Рис. 283 и 284).

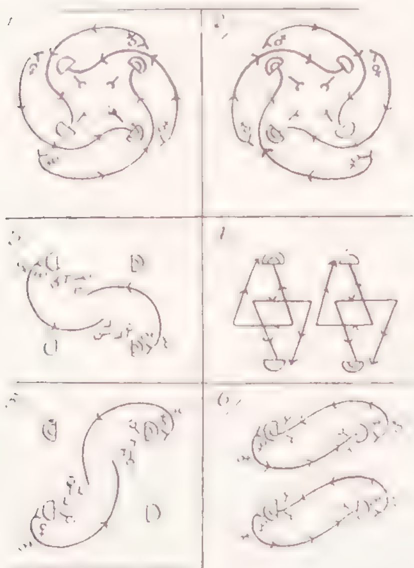
За это время, контры выливались въ регулярные котильоны съ особымъ ярко выраженнымъ стилемъ. Появились для контръ новыя руководства изобрѣтательныхъ танцмейстеровъ. Лица изъ общества также сочиняли и комбинировали разныя контры, которыя вошли въ списки самоучителей. Дошли даже до того, что контра „La Griel“ была сочинена въ 1760 г. въ честь сторожа парка въ С.-Клу; „Le Franc“ получила свое названіе отъ имени сторожа въ Булонскомъ лѣсу.

Можно составить обширнѣйшій лексиконъ контръ. Всѣ онѣ почти на одинъ ладъ,

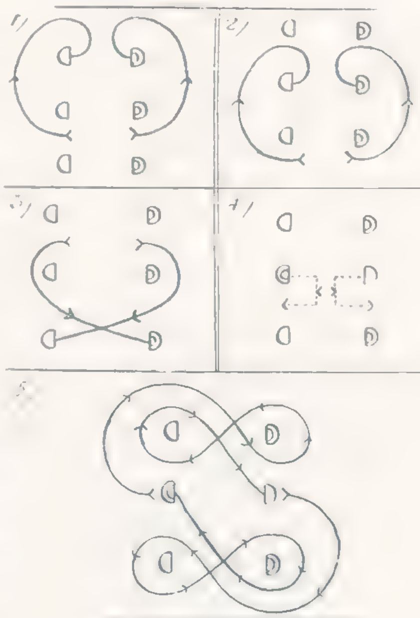
но разница между ними заключается только въ однихъ замысловатыхъ названіяхъ, напоминавшихъ или какое-нибудь историческое событіе, или какую нибудь мѣстность. Чаще всего названіе выражало прелести взаимной любви.

Такимъ образомъ, контры обошли всѣ страны. Итальянцы воспринимаютъ Inglese, Tarascone и добавляютъ Furlano, Tarantella и другіе: но въ итальянцѣ сказывается свойственная его темпераменту балетная виртуозность. Онъ старается примѣнить эту форму контры и къ сценѣ. Такъ итальянецъ Магри развиваетъ изъ контры цѣлый рядъ композицій для высшаго балетнаго стиля, доходя до 34 паръ. Такія контры исполняются большею частью въ Парижѣ на сценѣ „Итальянской Комедіи".

Также и въ испанской контрѣ сказывается театральный элементъ. Пылкій испанецъ, всегда танцующій съ яркой пантомимой, внесъ и въ контру характеръ своей національности. „Folia, zarabanda, canario" и пр., дышатъ театральными позами, движеніями и чувственностью. На первомъ планѣ у испанца выразительность жеста и взгляда; благодаря природѣ танца вырабатывалась даже методика взглядовъ, подобно тому, какъ у французовъ выработалась метода „Port de bras". У испанцевъ все понимается путемъ пантомимы: поэтому и фигуры ихъ контры носятъ названія: кнутъ, улитка, обманъ, мельница, дуга, крылья, мечъ, узелъ и т. д. — сообразно съ формами фигуръ, которыя изображались во время танца. Каждый танецъ у испанца носитъ свое „argomento". Испанскій танцмейстеръ Донъ Преси изъ разныхъ туровъ сочинилъ свои контры, которыя реальнымъ образомъ олицетворяли данныя имъ названія „Centaur, Delicias de Baco, Hermaphrodit" и др.



Англійская контра.
All live and merry.
(Рис. 283).



Англійская контра.
Forthing Rowles.
(Рис. 284).

Разнообразныя фигуры контры во Франціи получили опредѣленныя техническія названія. Passe, enchainement, grandes, petites, chaine, carrée, courses en ronde, moulinet, chassé, croisé, chaine anglaise и пр. Фигуры украшались маленькими прыжками „ригодона", бризе и другими темпами, вошедшими въ обиходъ парижской школы.

Въ такомъ положеніи были танцы до конца вѣка, когда контра вылилась уже въ „кадриль", занявъ первенствующее мѣсто и среди балетныхъ танцевъ. Въ это же время „вальсъ" сдѣлался всемірнымъ танцемъ, но о немъ скажемъ впослѣдствіи, когда перейдемъ къ исторіи танцевъ въ XIX вѣкѣ.

Параллельно съ салонными танцами въ XVIII вѣкѣ быстро развивалась и сценическая хореграфія.

Было уже указано, что въ эпоху Возрожденія появились (Карозо, Негри, Арбо) печатные трактаты о танцахъ. Создана была извѣстная теорія, въ которой, однако, черезъ сотню лѣтъ все перепуталось. Практика переросла созданную систему, и XVIII столѣтіе представило уже совершенно другую картину теоріи танцевъ.

Французы видѣли въ танцахъ только процессъ красивыхъ движеній, что и заставило

ихъ создать собственную танцовальную грамматику. Подобно тому, какъ изъ буквъ составляются сначала слоги, затѣмъ слова и предложенія, такъ и въ хореграфическомъ искусствѣ изъ позицій образовались па, изъ па - самыя сложныя движенія, изъ движеній танцы.

За это время, танцы начали отражать жизнь въ разнообразныхъ ея формахъ. Хореграфы удерживали наиболѣе характерное, стараясь образовать стиль, съ пластическою его обработкою въ духѣ времени.

Начало вѣка, какъ мы говорили, имѣло своего крупнаго представителя хореграфіи Фёлье. Ему принадлежитъ честь распространенія по всему свѣту теоретически изложенной грамматики танцевъ, созданной имъ для Парижа. Съ тѣхъ поръ, идеалъ всѣхъ хореграфовъ и артистовъ, посвятившихъ себя танцовальному искусству, началъ сводиться къ главной цѣли сдѣлаться, какъ можно, „грамматичнѣе“.

Погоня за чрезмѣрною грамматичностью при слишкомъ тонкомъ и зачастую мало обоснованномъ анализѣ движеній въ концѣ концовъ запутала самихъ теоритиковъ. Практика не хотѣла знать сухой теоріи и жила собственною жизнью. Не признавая грамматическихъ требованій, она создавала собственные пути для развитія. Такимъ образомъ, искусство, помимо грамматическихъ правилъ, изъ года въ годъ дѣйствительно развивалось сообразно съ требованіями вѣка. Несмотря однако на такое кажущееся ненормальное движеніе въ области хореграфіи, установленныя французами основныя понятія оказались вполнѣ пригодными для школы. Упражняясь въ „па“, учились изяществу движеній. Въ концѣ концовъ восторжествовалъ грамматическій взглядъ на движенія и изобразительная хореграфія французовъ, получивши санкцію въ учрежденной Людовикомъ XIV танцовальной академіи, быстро завоевала весь міръ.

Съ этого времени, теорія танцевъ вступила на довольно прямой путь. Первый директоръ Академіи Бошанъ, диктовавшій законы для придворнаго салоннаго танца, стремился къ одной цѣли—къ желанію установить грамматическую таблицу, которая стала бы основой для упражненій въ балетныхъ классахъ.

Несмотря, однако, на эти старанія, грамматика танцевъ, продиктованная Фёлье, не могла оказаться совершенною. Можно было систематизировать общеупотребительныя па, но обнять безконечное число формъ, конечно, не удалось. Оно и понятно—движенія безконечны.

Хотя и была положена академическая основа искусству танца, но трудъ Фёлье представлялъ собою калейдоскопъ, въ которомъ могъ запутаться самый опытный хореграфъ. Во всякомъ же случаѣ, благодаря Фелье, установлена была программа изящныхъ мотивовъ танца, создавшихъ ясную школу красивой ритмичности тѣла.

Съ начала XVIII вѣка Франція сдѣлалась всеевропейскимъ учителемъ танцевъ. Вездѣ, во всѣхъ цивилизованныхъ странахъ міра, французскими словами обозначаются всѣ хореграфическіе термины, установленные французскою школою. Метода танцевъ, обученіе—вездѣ и всюду производятся на одномъ общемъ французскомъ языкѣ, созданномъ парижскими профессорами танцевъ.

Услугу эту оказала принятая всюду за образецъ французская королевская Академія. Гармонія движеній была разложена на немногія, характерныя, развѣшанныя по стѣнамъ академіи таблицы съ изображеніями ряда изящныхъ положеній человѣческаго тѣла. Былъ установленъ танцовальный канонъ. На стѣнахъ можно было видѣть симметрически расположенныя пять „добрыхъ позицій, три сомкнутыхъ и двѣ раскрытыхъ“. Тутъ же можно было усмотрѣть три возможныя соотношенія движущихся ногъ: прямое, дугообразное и пристукивающее въ прямомъ и кривомъ направленіяхъ. Тутъ же были вывѣшены рисунки согнутыхъ „па“ отъ „demi-coupé“, до торжественнаго „Temps de Courante“. Былъ также и бросковый шагъ, въ видѣ „jetté“. Не были забыты и пассе, сиссоны, кабріоли и антраша, разные повороты и круженія. Представлены были разныя сложныя па менуэта, гавота и пр., существующія и до настоящаго времени.

Установленная теорія совершенствовалась въ продолженіи всего XVIII вѣка. Особенно важный шагъ въ техникѣ былъ сдѣланъ въ томъ смыслѣ, что была разрѣшена проблема равновѣсія тѣла. Душу движенія нашли въ „degagement“, какъ въ истинномъ выраженіи граціозной ритмичности. Вмѣстѣ съ тѣмъ, хореграфъ Рамо въ своемъ трактатѣ тщательно анализировалъ „port de bras“ и разные сгибы ногъ, а педантичный методикъ, итальянецъ Дюфоръ училъ главнымъ образомъ формамъ удержанія равновѣсія, при стояніи на одной или на обѣихъ ногахъ.

Съ своей стороны и парижская Академія танцевъ не переставала укрѣплять грамматическія правила хореграфіи. Въ половинѣ XVIII вѣка эта Академія продолжала собираться у ея директора Лаваля (1753 г.), учителя танцевъ короля. Число академиковъ было прежнее—тринадцать. Въ ихъ числѣ находились Дюпрэ, трое Мальтеровъ, два Демулэна, два Жовинье и другіе. Академики эти серьезно разсуждали о разныхъ темпахъ и о новыхъ сочетаніяхъ, вводимыхъ въ хореграфическую грамматику. Большую въ этомъ отношеніи пользу приносилъ Дюпрэ. Желая ограничить самостоятельныя дѣйствія танцовщиковъ, онъ стремился создать точныя, твердыя правила для „классической“ школы, отъ которыхъ не смѣлъ бы отступать ни одинъ исполнитель.

Техника танцевъ пріобрѣтала такимъ образомъ прочныя основанія для той танцовальной школы, которая была учреждена при будущей „Grand opera“. Лучшими въ 1753 году преподавателями были балетмейстеры Лани и Дюпрэ. Ими было положено начало танцовальнымъ классамъ, безъ которыхъ не могъ сформироваться ни одинъ порядочный балетный артистъ.

Чѣмъ подробнѣе развивалось искусство, тѣмъ виртуознѣе становился балетъ. И дѣйствительно, со временъ Камарго, при Людовикѣ XV, были артисты, поражавшіе своею виртуозностью, соединенною съ правильною школою. Entrechat quatre въ первый разъ передъ публикою, какъ мы говорили, занесла Камарго; конечно, у нея быстро явились послѣдовательницы, граціозная Лани заносила уже entrechat six. Были мужчины, которые даже „заносили“ до десяти разъ. Но имъ это въ заслугу не ставилось, потому что они дѣлали это неправильно, не такъ, какъ того требовала классическая грамматика.

По словамъ Новерра, Камарго дѣлала кабріоли, жете и танцовала легко, обладая значительной элеваціей; при этомъ Новерръ добавляетъ, что во время танцевъ Камарго, никому не удавалось увидать ея ногу выше колѣна. Изъ этого можно заключить, что восхваленная техника Камарго не имѣла ничего общаго съ техникою современнаго балетнаго танца. То были кабріоли, rond de jambe и элеваціи, совершенно не похожія даже на тѣ темпы, которые въ настоящее время продѣлываются самыми заурядными артистами.

Въ танцахъ Камарго были только зачатки техники, ограниченной въ одинаковой мѣрѣ какъ условностями эпохи, такъ и недостаткомъ разработки. Во всякомъ же случаѣ, Камарго слѣдуетъ считать первою техническою танцовщицею, которая рѣшилась вывести сценическій танецъ изъ рутиннаго круга реверансовъ на широкій путь виртуознаго усовершенствованія. Это былъ первый этапъ реально достигнутыхъ результатовъ.

Нѣкоторые трудные темпы сдѣлались извѣстными только къ концу вѣка. Такъ, первый продолжительный пируэтъ на парижской сценѣ былъ сдѣланъ прибывшею изъ Штутгардта женою Гаэтан. Вестриса г-жею Гейнель. У каждаго изъ артистовъ были свои излюбленныя па, которыми онъ поражалъ публику.

Очень выигрышнымъ па считалось „Gargouillade“. Оно состояло въ послѣдовательныхъ полупируэтахъ на полупальцахъ обѣихъ ногъ. Одна нога описывала „rond de jambe“ и все pas оканчивалось на той ногѣ, съ которой начинался танецъ. Это была принадлежность танцовщиковъ, изображавшихъ вихри и демоновъ. Танцовщикъ Дюпрэ славился своими гаргульядами; пальму первенства оспаривалъ у него танцовщикъ Ліонэ.

Камарго, оставаясь всегда въ сферѣ изящества, никогда этого танца не исполняла, признавая его слишкомъ разнузданнымъ. Она считала его для женщины неприличнымъ.

Мужчины, танцовавшіе быструю бѣшеную гаргульяду, всегда возбуждали восторгъ въ публикѣ. Соблазненная такимъ успѣхомъ, его начала исполнять и артистка Ліоннэ. Публику поразила смѣлость артистки, рѣшившейся выступать въ такомъ не подобающемъ для женщины па, и каждый разъ при его исполненіи провожала артистку шумными одобреніями.

Не смотря на быстрые успѣхи въ техникѣ танцевъ, въ теченіе почти всего XVIII вѣка въ оперѣ по прежнему преобладали старые традиціонные танцы. Въ прологѣ оперъ-балетовъ исполнялись passe-pieds; въ первомъ дѣйствіи musettes; во второмъ—тамбурины, шаконы и пр. Все это рѣдко соотвѣтствовало сюжету оперы и съ характеромъ дѣйствующихъ лицъ не было никакой связи. Зная, что такой-то танцоръ или танцовщица хорошо исполняли шаконъ или другой танецъ, для нихъ вставляли излюбленные ими танцы, не разбирая, въ зависимости ли они съ ходомъ піесы или нѣтъ. Заботились только, чтобы всѣ балетные сюжеты принимали участіе въ спектаклѣ, при чемъ не было не только никакой системы, но даже никакого соглашенія между артистами. Каждый дѣйствовалъ за свой счетъ и ради своей выгоды, украшая старые танцы разными завитками собственнаго изобрѣтенія.

Выходы танцоровъ находились въ полной зависимости отъ программы оперъ-балетовъ. Зритель судилъ о выходѣ только по „типографскому" расположенію картинъ, соотвѣтствовавшихъ „выходамъ". Если имя танцора или танцовщицы стояло на афишѣ особнякомъ, то это означало, что онъ долженъ исполнить соло—entrée. Соединеніе двухъ именъ, стоявшихъ рядомъ—обозначало, что будетъ исполнено pas de deux, и т. д. Для „общихъ" танцевъ, прерывавшихъ выходы первыхъ сюжетовъ и кончавшихъ дивертисментъ, артисты перечислялись безъ особаго порядка, слѣдуя одинъ за другимъ.

Въ видѣ примѣра, приводимъ афишу „Роланда", лирической трагедіи Кино и Люлли, возобновленной въ 1727 году.

Второе дѣйствіе.

Довольные любовники.

Господа: Дюмуленъ, Саваръ, Лаваль, Мальтеръ.

Г-жа Саллэ.

Г-жи: Камарго, Пети, Тиберъ, Дюроше.

Читайте: pas de quatre четырехъ танцоровъ, выходъ „соло" г-жи Саллэ, pas de quatre четырехъ танцовщицъ.

Пятое дѣйствіе.

Свита Логистилля.

Г-жи Прево и Саллэ.

Г-жи Лемиръ, Вердэнъ, Бонэ, Тиберъ, Дюрошъ, Мартиньеръ.

Тѣни древнихъ героевъ.

Господинъ Мальтэръ С.

Г-жи Дангевиллъ, Мальтеръ Л., Саваръ, Табара, Камарго, Пьерре.

Т.-е. pas de deux г-жъ Прево и Саллэ. Выходъ фей, составлявшихъ свиту Логистилля, танцующихъ вокругъ пѣвца Роланда; выходъ „соло" Мальтера и затѣмъ общій дивертисментъ „тѣней героя". Въ заключеніе общій балетъ; „феи и тѣни героевъ веселыми танцами выражаютъ свою радость по случаю выздоровленія Роланда".

Такое подраздѣленіе балетовъ на послѣдовательные, мало осмысленные выходы артистовъ составляло главнѣйшій недостатокъ балета въ XVIII вѣкѣ. Такой способъ кромсать на отдѣльные куски танцы, въ которыхъ артистки, чтобы выдвинуться, поневолѣ обязаны были изощряться въ виртуозности, мало способствовали развитію хореграфическаго искусства. Въ танцовальной окрошкѣ не было ни интриги, ни движенія, которыя могли бы придать жизнь танцу. О выраженіи же чувства въ этихъ pas de deux и сольныхъ танцахъ не могло быть и рѣчи.

Такая постановка сценической хореграфіи объясняется тѣмъ, что балетмейстеръ былъ крайне стѣсненъ въ смыслѣ композиціи. Ему давали готовую программу съ заранѣе намѣченными танцами, для которыхъ музыка была уже готова. Такимъ образомъ, ему приходилось слѣпо слѣдовать за авторомъ программы и подчиняться его предначертаніямъ. Балетмейстеру давалась на разрѣшеніе задача приблизительно слѣдующаго рода:

Прологъ: пассепье для „игръ" и для „удовольствія", гавоттъ для „смѣха" и ригодонъ для „пріятныхъ сновъ".

Въ первомъ дѣйствіи: танецъ воиновъ и „мюзеттъ" для жрицы.

Во второмъ дѣйствіи: „тамбуринъ и ригодонъ" для матросовъ.

Въ третьемъ дѣйствіи: быстрый темпъ для „демоновъ".

Въ четвертомъ дѣйствіи: выходъ грековъ и „шаконъ", не считая „вихрей"; тритоны, наяды, часы, знаки зодіака, зефиры—вакханки и пр.

По такой канвѣ, начертанной поэтомъ - либреттистомъ, требовалось, чтобы всѣ эти лица танцовали; и они дѣйствительно танцовали, по мановенію балетмейстерской палочки.



Г-жа Ліоннэ.
(Рис. 285).



Г-жа Люзи
Въ роли Амура.
(Рис. 286).

Главныя же терзанія хореграфа начинались при распредѣленіи танцевъ. Каждый изъ артистовъ требовалъ для себя танца, соотвѣтствовавшаго его таланту. И композиторы музыки совмѣстно съ балетмейстеромъ невольно подчинялись желаніямъ артистовъ. Для г-жи Прево ставили „passepieds", потому что эта артистка, не обладавшая сильною техникою, исполняла ихъ очень изящно: для г-жи Саллэ и г. Дюмуленъ спеціально сочиняли „musettes", потому что они танцовали ихъ съ нѣгою и граціей.

Характеръ костюма игралъ также не маловажную роль въ дѣлѣ развитія хореграфіи. Мода безспорно оказывала вліяніе на покрой сценической одежды.

Постепенно старались отдѣлаться отъ одежды, стѣснявшей движенія артистокъ; танцоры долго не могли освободиться отъ коротенькихъ юбокъ, въ видѣ боченковъ (tonnelet), бывшихъ обязательнымъ покроемъ ихъ костюмовъ. Только въ восьмидесятыхъ годахъ, уже въ періодъ реформы, провозглашенной Новерромъ, танцовщики отдѣлались отъ неуклюжихъ боченковъ. Это случилось въ 1772 году. Играли оперу Рамо „Касторъ и Полуксъ". Гаэтанъ Вестрисъ долженъ былъ танцовать въ пятомъ актѣ. Онъ изображалъ Аполлона въ громадномъ черномъ парикѣ, въ маскѣ и съ вѣнкомъ изъ мѣдныхъ лучей. На одномъ изъ спектаклей его долженъ былъ замѣстить танцовщикъ Гардэль, который согласился на это только подъ условіемъ, чтобы ему позволили выступить на сцену въ натуральныхъ бѣлокурыхъ волосахъ и безъ маски. Ему это было разрѣшено. И съ тѣхъ поръ новая мода быстро распространилась, перейдя отъ солистовъ къ кордебалету.

Въ теченіе всего восемнадцатаго столѣтія, танцовщицы, хотя и упражнялись въ техникѣ, но искусство ихъ не могло быть въ полной силѣ примѣнено на сценѣ. Тяжеловѣсные костюмы и длинныя юбки не позволяли имъ исполнять тѣ па, которыя въ настоящее время такъ легко исполняются артистками въ короткихъ тюникахъ. Артистки вполнѣ сознавали это неудобство и постепенно укорачивали себѣ юбки. Это видно изъ

костюма Ліонэ (рис. 285), сдѣланнаго ей въ 1769 году, для балета „Гименей и Амуръ“. Это же удостовѣряется и рисунками, сдѣланными для другихъ артистокъ къ концу вѣка. Нѣкоторыя изъ танцовщицъ позволяли себѣ костюмы даже достаточно откровенные. Второстепенная г-жа Люзи (Luzy) въ роли Амура появлялась на половину обтянутою въ трико (рис. 286). Корпусъ ея былъ только перевитъ цвѣточными гирляндами.

Костюмы тогдашняго времени имѣли своихъ спеціальныхъ художниковъ. При кабинетѣ короля Людовика XIV до 1673 года состоялъ „рисовальщикъ г. Жиссей“. Его замѣнилъ талантливый Берэнъ. Затѣмъ, къ концу XVIII вѣка рисованіемъ костюмовъ занимались Мессанье, Слодзъ, Шаль. Костюмы рисовали также Жилло и Буше.

Наиболѣе талантливыми были Берэнъ и Жилло. Воспроизводимъ нѣкоторые изъ этихъ костюмовъ *) (Рис. 287, 288 и 289).

Въ этихъ рисункахъ представлены портреты артистовъ и артистокъ. Тутъ сказалась



Second. арт. — see captions below

вся анакреонтическая прелесть рисунковъ. Діана—въ фижмахъ, Аполлонъ—Вестрисъ въ шляпѣ съ перьями, танцоръ Желіотъ (1765 г.), изображавшій „Наслажденіе“, носилъ бѣлый парикъ съ султаномъ изъ перьевъ.

Печать въ лицѣ вліятельнаго органа „Меркурій“ начала отмѣчать всю нелѣпость костюмовъ. Костюмы танцовщиковъ были всегда фантастичны, безъ вкуса, и тяжелы, не смотря на ихъ коротенькія юбки. Танцамъ балетныхъ премьеровъ очень мѣшали ихъ нелѣпые костюмы. Артисты обязаны были танцовать, затянутые въ корсеты, въ короткихъ панталонахъ и въ юбкѣ, закругленной эластическими „панье“.

Въ это время, однако, уже чувствовалось, что почва для балетной реформы была подготовлена и къ концу вѣка въ полной уже силѣ сказалось вліяніе изданныхъ въ 1768 году первыхъ писемъ Новерра, который въ хореграфіи сдѣлалъ такую же революцію, какъ въ музыкѣ ее совершили, почти одновременно, Глюкъ, Поччини и Спонтини.

*) Гилльмо издалъ два тома костюмовъ, снятыхъ имъ изъ громадной коллекціи при Парижской Оперной библіотекѣ. Репродукція въ краскахъ хранится въ библіотекѣ. Нюитеръ сдѣлалъ объяснительныя къ ней введенія. Прилагаемые нами рисунки воспроизведены изъ этой коллекціи.

СПИСОКЪ

БАЛЕТОВЪ, ПОСТАВЛЕННЫХЪ ПРИ ЛЮДОВИКѢ XV.

1725 — 1760.

ПРОДОЛЖЕНІЕ ПЕРІОДА КАМПРА.

1725.—***Стихіи,*** опера-балетъ, въ 4-хъ entrées, съ прологомъ. Музыка Лаланда и Детуша.

Въ первый разъ поставленъ въ Тюлерійскомъ дворцѣ. „Стихіи" имѣли громадный успѣхъ. Въ танцахъ участвовалъ король. Въ трехъ „entrées" танцовала артистка Прево съ г. Дюмулэнъ. Въ актѣ „Огня" танцовали одни только придворные.

Эта опера-балетъ, перенесенная на сцену Академіи, оставалась въ ея репертуарѣ въ теченіе всего столѣтія.

1726.—„***Хитрости Амура***", опера-балетъ въ 3 д. съ прологомъ. Муз. Детуша. Слова Леруа.

Участвовали г-жи Прево, Лаферьеръ, гг. Блонди, Дюмулэнъ, Лаваль.

— ***„Пирамъ и Тисба",*** лирич. тр. въ 5 д. муз. Ребеля.

Танцовала Прево. А затѣмъ при возобновленіи въ 1740 г. участвовала г-жа Вестрисъ.

1727.—„LES AMOURS DES DIEUX", опера-балетъ въ 4 д. муз. Мурэ. Слова Фюзилье.

Дебютировала вернувшаяся изъ Англіи молоденькая г-жа Саллэ. Она съ большимъ успѣхомъ замѣнила заболѣвшую Прево. Въ этомъ же балетѣ танцовала и Камарго, объ которой писали, что тонкость и легкость ея на выше всякихъ похвалъ.

1728.—„LA PRINCESSE D'ELIDE", героическій бал. въ 5 д. Муз. Вилленёва, слова аббата Пеллегрэна.

Участвовали три балерины—Прево и ея ученицы Камарго и Саллэ съ партнерами Лавалемъ, Дюмулэномъ и Данжвилемъ.

„TARSIS ET ZELIE", лир. трагедія въ 5 д. Муз. Ребеля.

Успѣха не имѣла, хотя въ ней участвовали Прево съ ученицами.

1729.—„LES AMOURS DES DÉESSES", героическій балетъ въ 3 д. Муз. Кино.

Участ. Камарго, Саллэ и Маріетта.

1730.—***„Героическая пастораль",*** въ 1 д. съ муз. Ребеля.

Съ участіемъ Камарго и Саллэ.

„Пирръ", лир. тр. въ 5 д. съ муз. Ройе.

1731.—***„Эндиміонъ".*** Героич. пост. въ 1 д. муз. Колэна де Пламона.

1732.—***„Іесфоай",*** лир. траг. въ 1 д. муз. Монтеклера. Текстъ, взятый изъ библіи, аббата Пеллегрэна.

Въ балетѣ—г-жи Маріеттъ, Лапи и др. Въ виду библейскаго сюжета, парижскій архіепископъ кардиналъ Ноаль запретилъ представленіе этой оперы, считая ее кощунствомъ. Запрещеніе было вскорѣ снято, и пьеса, возбудившая всеобщее любопытство, имѣла большой успѣхъ.

1732.—***„Чувства",*** опера-балетъ въ 5 д. Муз. Мурэ.

Участ. Камарго, Саллэ и Маріеттъ.

1733.—„L'EMPIRE DE L'AMOUR", героич. балетъ въ 3 д. Муз. маркиза Брассакъ.

Участв. Камарго и г. Дюпрэ. Великолѣпна была декорація „Геніевъ огня". Въ этомъ балетѣ къ „Амуру" примѣнили соотвѣтствующій костюмъ.

ТРЕТІЙ ПЕРІОДЪ.

Эпоха Рамо.

(1733 1774 г.)

1733.—„HIPPOLYTE ET ARICIE", лир. тр. въ 5 д. Музыка Рамо, слова аб. Пеллерэна.

Въ балетѣ—Камарго, Маріеттъ и гг. Дюпрэ съ Дюмулэномъ. Неоднократно была возобновлена.

1735.—„ACHILLE ET DEIDAMIE", лир. траг. въ 5 д. муз. Кампра. Съ уч. Камарго.

„Граціи", героич. балетъ въ 3 д. Муз. Мурэ и Рамо.

Танцовала Маріеттъ.

„LES INDES GALANTES", гер. бал. въ 3 д. Муз. Рамо.

Первое представленіе успѣха не имѣло потому, что въ третьемъ выходѣ „цвѣты" авторъ придумалъ своему герою дать женскую роль, одѣвши его въ женскій костюмъ; героинѣ же Фатмѣ была дана мужская роль. Публикѣ это переодѣваніе не понравилось и когда на слѣдующемъ представленіи эту сцену исключили, то пьеса имѣла на столько значительный успѣхъ, что ее неоднократно возобновляли.

Въ 1736 году въ бенефисъ актеровъ, г-жа Саллэ на мотивъ аріи „Les Caprices de l'Amour" протанцовала съ громаднымъ успѣхомъ сочиненную ею „варіацію", которую она уже танцовала въ Лондонѣ.

1735.—„SCANDERBERG", лир. тр въ 5 д., муз. Ребеля; слова Ламотта.

Въ балетѣ—Саллэ и Маріеттъ.

1736. — ***„Путешествія Амура"***, опера-балетъ въ 4 д., муз. Буамортье.

Съ уч. Саллэ, Маріеттъ и гг. Дюпрэ Жевилье и др.

Эта пьеса по характеру своему походила на современныя феэріи. Амуръ могъ путешествовать, гдѣ ему заблагоразсудится, потому эпизоды могли разнообразиться до безконечности.

1737.—„LE TRIOMPHE DE L'HARMONIE", героич. бал. въ 3 д., муз. Грэнэ.

Участвовала Саллэ.

„Касторъ и Полуксъ", лирич. траг. въ 5 д. съ прол., музыка Рамо; слова—Бернара.

Участвовали Саллэ, Маріеттъ и гг. Дюпрэ, Жевилье и др.

Эта опера считается лучшимъ произведеніемъ Рамо. Она держалась на сценѣ въ продолженіи сорока семи лѣтъ къ ряду (1737—1784).

1738.—„LES CARACTÈRES DE L'AMOUR", героич. бал. въ 3 д., музыка Бламона.

Участ. Саллэ, Маріеттъ съ Дюмулэномъ. При возобновленіи, балетъ былъ данъ 62 раза и въ немъ съ большимъ успѣхомъ танцовали г-жи Лани, Карвиль и г. Лани.

„Миръ", опера-балетъ въ 3 д., муз. Ребеля.

Хотя постановка стоила большихъ денегъ, но пьеса успѣха не имѣла.

1739.—„LES FÊTES D'HEBÉ", опера-балетъ въ 3-хъ „entrées".

Въ этой пьесѣ, неоднократно возобновляемой, участвовали Маріеттъ, Камарго, Лани и въ восьмидесятыхъ годахъ Гимаръ и Алларъ.



— „ZAIDE, REINE DE GRENADE", героич. бал. въ 3 д., муз. Роефе.

Въ этомъ балетѣ дебютировала итальянская танцовщица Барберина съ партнеромъ Ринальди (Фоссанъ). Она исполнила танецъ „Les bouffons de la cour".

1739.—„DARDANUS", лир. тр. въ 5 д., муз. Рамо.

Участ. Камарго, Пювинье, Клэрвиль и гг. Дюпрэ, Дюмулэнъ и Мальтэръ. При возобновленіи—Вестрисъ, Лани.

1741.—„LE TEMPLE DE GNIDE", пастораль въ 1 д., муз. Мурэ.

Впервые появляется танцовщица Кошуа.

1742.—„LES AMOURS DE RAGONDE", названа „музыкальной комедіей" въ 3 д., муз. Мурэ.

Съ участ. Камарго и г. Лани.

Въ теченіи 1743 и 1744 гг. поставлены „Isbé", „Don Guichotte chez la Duchesse", „Le pouvoir de l'Amour", „Ecole des amants" разныхъ композиторовъ. Особаго успѣха они не имѣли.

1745.—„LES FESTES DE POLYMNIE", муз. Рамо; слова Каюзака.

Участвовали Камарго, Пювинье и др. Хотя авторъ текста Каюзакъ въ своемъ сочиненіи о танцахъ даетъ наставленія, какъ слѣдуетъ писать программы для сцены, но давать совѣты оказалось легче, чѣмъ самому писать „либретто". Пьеса эта не имѣла успѣха именно благодаря неудачно составленной Каюзакомъ программѣ.

„LE TEMPLE DE LA GLOIRE", музыка Рамо; слова Вольтера.

Успѣха никакого не имѣла, благодаря плохо составленной программѣ. Впрочемъ, геніальный авторъ никогда не отличался въ этой области литературы.

Затѣмъ поставлены „L'année Galante", „Daphnis et Chloé" съ участіемъ Камарго, Карвиль, Дюпрэ и другихъ.

1748.—„ZAIS", героич. бал. въ 4 д., муз. Рамо; слова Каюзака.

Участ. Камарго, Пюванье и гг. Лаваль, Ліонуа и Дюпрэ.

„Пигмаліонъ", бал. въ 1 д., муз. Рамо.

— „LES FESTES DE L'HYMEN

ET DE L'AMOUR", муз. Рамо; слова Каюзака.

Балетъ очевидно не имѣлъ успѣха, потому что его ни разу не возобновили.

1749.—„PLATÉE", комическій балетъ въ 3 д. съ прол., муз. Рамо.

Это первое французское музыкальное произведеніе въ комическомъ родѣ. Въ него было вставлено много танцовальныхъ номеровъ: бранль, менуэть, контрдансъ, ригодонъ, пассепье. За кулисами находились два оригинальныхъ хора; одинъ изъ флейтъ, подражавшихъ крику кукушки, въ другомъ—гобой и вторая скрипка подражали кваканью лягушекъ.

Участвовали г-жи Ліоннэ, Лани, Карвиль и мужской персоналъ.

„NAIS", опера въ 3 д., съ муз. Рамо.

1749.—„LE CARNAVAL DU PARNASSE", героич. бал. въ 3 д., муз. Мондонвиля.

Въ балетѣ впервые появилась артистка Гимаръ.

„Зороастръ", лир. траг. въ 5 д., муз. Рамо; слова Каюзака.

Благодаря красотамъ этого произведенія, его возобновляли нѣсколько разъ. Въ балетныхъ „entreés" участвовали Пювинье, Камарго и др.

Въ 1750 и 1751 годахъ поставлено „Леандръ и Геро", „Almasis, Titon et l'Aurore", „Aeglé", пасторали и балеты разныхъ композиторовъ.

1751. — ***„Гирлянда очарованныхъ цвѣтовъ"***, опера-балетъ въ 1 д., муз. Рамо.

Участвовали г-жи Пювинье, Лани, Вестрисъ и гг. Вестрисъ и Лани.

„ACANTHE ET CEPHISE", героическая пастораль въ 3 д., музыка Рамо; слова Мармонтеля.

Давали всего одинъ разъ, по случаю рожденія герцога Бургундскаго.

1752.—„LES AMOURS DE TEMPÉ", героич. бал. въ 4-хъ выходахъ, муз. Доверня; текстъ Каюзака.

Первый выходъ—осторожный Амуръ; второй—скромный Амуръ; третій—великодушный Амуръ и четвертый—веселый Амуръ.

Во всѣхъ этихъ дивертисментахъ участвовали Лани, Вестрисы, Ліоннэ и др.



1753.—„TITON ET L'AURORE", героическая пастораль въ 3 д., съ муз. Мондонвиля и текстомъ Ламотта, написаннымъ имъ совмѣстно съ двумя аббатами.

Такъ какъ предыдущіе годы на сценѣ Кор. Академіи давались часто итальянскія „Intermezzo" соч. Перголеза, Ринальдо, Капуа и друг., то этотъ родъ буффонадъ въ итальянскомъ жанрѣ не понравился значительной части постоянныхъ посѣтителей Кор. Академіи.

Въ первое представленіе этой пасторали, старая партія Люллистовъ устроила демонстрацію и скупила всѣ мѣста, не давши возможности проникнуть „буффонистамъ". Новая пьеса создала большой успѣхъ и во время спектакля послали королю курьера съ докладомъ о тріумфѣ „французской музыки".

На другой же день послѣдовалъ и королевскій приказъ объ отъѣздѣ „итальянскихъ буффоновъ".

1753.—„LE DEVIN DE VILLAGE", интермедія. Слова и музыка Ж. Ж. Руссо.

1754. — „DAPHNIS ET ALCIMADURA. Пастораль въ 3 д. Муз. Мондонвиля.

Балетъ: г-жи Пювинье, Ліоннэ, Лани и гг. Ліоннэ и Лани.

1755. — „LES SURPRISES DE L'AMOUR", балетъ въ 3-хъ отдѣльныхъ дѣйствіяхъ. Муз. Рамо.

Балетъ: Карвиль, Вестрисъ, Лани и др.

1758. „ENÉE ET LAVINIE", лир. тр. въ 5 д., муз. Доверна.

Балетъ: Карвиль, Вестрисъ, Лани и др.

Въ 1758 и 1759 годахъ были даны „Les fêtes de Paphos", „Les fêtes d'Euterpe", Les paladins, „Le prince de Noisy", „Aline, reine de Golconde", „Les fêtes liriques", „Sylvie", La venitienne", „La fête de Flore", „Amadis de Gaule", „L'union de l'Amour et des arts" и наконецъ въ 1774 году опера-балетъ „Sabinus" завершилъ собою періодъ Рамо.

Послѣ этого, наступила эпоха Глюка, съ которой совпала дѣятельность хореграфическаго реформатора Новерра.



Въ продолженіи всего XVIII вѣка спектакли съ танцами давались въ Парижѣ, кромѣ королевской Академіи, еще въ привилегированномъ театрѣ, „Итальянской комедіи“, которая пользовалась особеннымъ покровительствомъ во время регентства герцога Орлеанскаго. Онъ воскресилъ этотъ театръ, приказавши въ 1716 году выписать артистовъ изъ Италіи. Прибывшая труппа дебютировала въ театрѣ Бургундскаго отеля, и въ 1723 году труппѣ было присвоено названіе „Итальянскихъ комедіантовъ короля“. Казенной субсидіи было дано 15 тысячъ ливровъ. Первоначальная труппа состояла изъ 10 артистовъ, исполнявшихъ амплуа Арлекина, Скарамуша, Панталона, Пьеро и проч. Впослѣдствіи была ангажирована довольно значительная труппа, которая въ 1751 году состояла изъ 11 танцоровъ и 7 танцовщицъ. Лучшими изъ нихъ считались г-жи Рексъ и Астроди, которой поэты посвящали стихи, сравнивая ее то съ Флорой, то съ одной изъ грацій; извѣстна была г-жа Изабелла (Рис. 290) и гг. Гивьеръ и Лени. Впослѣдствіи балетный персоналъ доходилъ до 40 человѣкъ.



Репертуаръ былъ очень разнообразный. Давались арлекинады и ставились комедіи съ хореографическими дивертисментами и съ пѣніемъ. Играли на итальянскомъ языкѣ до 1780 года; и затѣмъ королевскимъ указомъ приказано было играть піесы исключительно только на французскомъ языкѣ.

Въ репертуаръ входили буффонады, которыя почти обязательно украшались танцами, о чемъ и заявлялось въ афишахъ, а также ставились пародіи на оперы-балеты королевской Академіи. Между прочимъ, вышучивали балеты въ „Праздникахъ греческихъ и римскихъ“, въ балетѣ „Стихіи“ и другихъ. Подъ конецъ своей дѣятельности, „Итальянская комедія“ начала ставить преимущественно комедіи съ аріями и куплетами и также комедіи-балеты (Зефиръ и Азоръ въ 4 д.) и оперы, въ которыхъ танцамъ было отведено видное мѣсто.



Г-жа Изабелла.
(Рис. 290).

Такъ въ 1749 году была дана піеса „Феи-соперницы“ съ прологомъ и танцовальными „удовольствіями“ въ 4 дѣйствіяхъ соч. Веронеза.

Для постановки „хореографическихъ развлеченій“ при итальянской комедіи за XVIII вѣкъ смѣнились нѣсколько балетмейстеровъ. Изъ нихъ

наиболѣе извѣстенъ былъ талантливый Гессе, который мастерски сочинялъ характерные танцы, за что получалъ неоднократныя награды отъ короля. Позднѣе балетмейстерами были Биллiони, Жуберъ и другiе. Изъ танцовщицъ пользовались нѣкоторою извѣстностью г-жи Камилла, Шошу, Шевалье, Мулиигенъ, Ривьеръ, особенно сестры Лефеврь, долгое время подвизавшiяся на этой сценѣ.

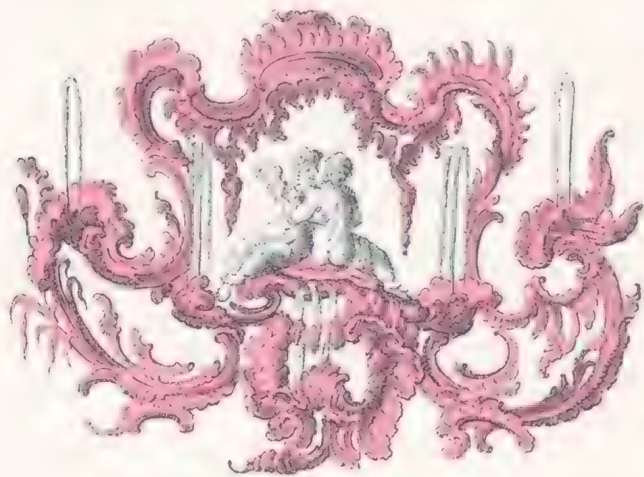
Особенною любовью публики пользовалась дѣйствительно талантливая танцовщица г-жа Роланъ.

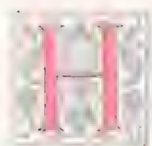
Изъ танцовщиковъ пользовался солидною репутацiею Беркелоръ (Berquelaure).

Не смотря на долгое существованiе большой труппы въ Итальянской комедiи, она изъ среды своей не выдвинула ни одного артиста, который оставилъ бы по себѣ слѣдъ въ лѣтописяхъ хореграфiи. Искусство въ своемъ развитiи ровно ничѣмъ не обязано балетной труппѣ Итальянской комедiи.

Тоже самое должно сказать и про другую балетную труппу, подвизавшуюся въ XVIII вѣкѣ въ театрѣ „Французской комедiи“, гдѣ въ половинѣ XVIII столѣтiя были извѣстны балетмейстеры Соди, Алларъ и др. Первыми танцовщицами долгое время тамъ были г-жи Рей и Алларъ, которая потомъ перешла на сцену Королевской Академiи.

Въ хореграфическомъ отношенiи никакой репутацiи не составила себѣ и „Комическая опера“, гдѣ въ 1752 году числилось 15 танцовщиковъ и 15 танцовщицъ.





НѢКОТОРОЕ отношеніе къ спектаклямъ при дворѣ Людовика XV имѣли представленія при театрѣ, устроенномъ фавориткою короля г-жею Помпадуръ. Его называли театромъ „des petits cabinets“.



Король скучалъ; съ цѣлью сохранить свое вліяніе г-жа Помпадуръ придумывала разныя для него развлеченія на созданномъ ею въ Версалѣ театрѣ, куда публика допускалась съ громаднымъ выборомъ и исключительно только по указанію короля.

Тутъ давались легкія комедіи и маленькіе балеты, въ которыхъ участвовала особо составленная труппа.

Первымъ танцовщикомъ былъ маркизъ Куртанво. Этотъ общій любимецъ плѣнялъ всѣхъ своимъ неподдѣльнымъ хореграфическимъ талантомъ. Кромѣ него, неизмѣннымъ участникомъ въ балетѣ были графъ Ланжеронъ и графъ Мельфоръ. Ставилъ балетъ Дегессъ, талантливый танцоръ изъ „Итальянской комедіи“.

При труппѣ, организованной самою г-жей Помпадуръ, состоялъ кордебалетъ, сформированный изъ мальчиковъ и дѣвочекъ не старше 12 лѣтъ. Имъ дана была особая привилегія. По наступленіи 12 лѣтняго возраста, они имѣли право, безъ экзамена, поступать на оперную сцену. Въ числѣ дѣтей находилась прославившая себя впослѣдствіи танцовщица Гимаръ.

Сама Помпадуръ принимала постоянное участіе въ этихъ спектакляхъ. Между прочимъ, она танцовала въ роли Ураніи въ балетѣ „Заколдованная лира“ и въ роли „Венеры“ въ балетѣ „Адонисъ“. Королевскую фаворитку за эти роли прозвали „Царицей красоты“. Особый успѣхъ имѣлъ балетъ „L'operateur Chinois“ (рис. 291).

Нравились хореграфическіе отрывки, взятые изъ разныхъ оперъ-балетовъ, представленныхъ въ королевской Академіи. Хотя танцы, сочиняемые Дегессомъ, нравились публикѣ и одобрялись королемъ, но для искусства они значенія никакого не имѣли. Изъ малолѣтняго балетнаго персонала пользовался успѣхомъ пятилѣтній Визентини и маленькая ростомъ Фулькье.

Также обращала на себя вниманіе красивая двѣнадцатилѣтняя танцовщица Пювинье, которая, перешедши на сцену Королевской Академіи, быстро попала въ объятія г. Лавальеръ.

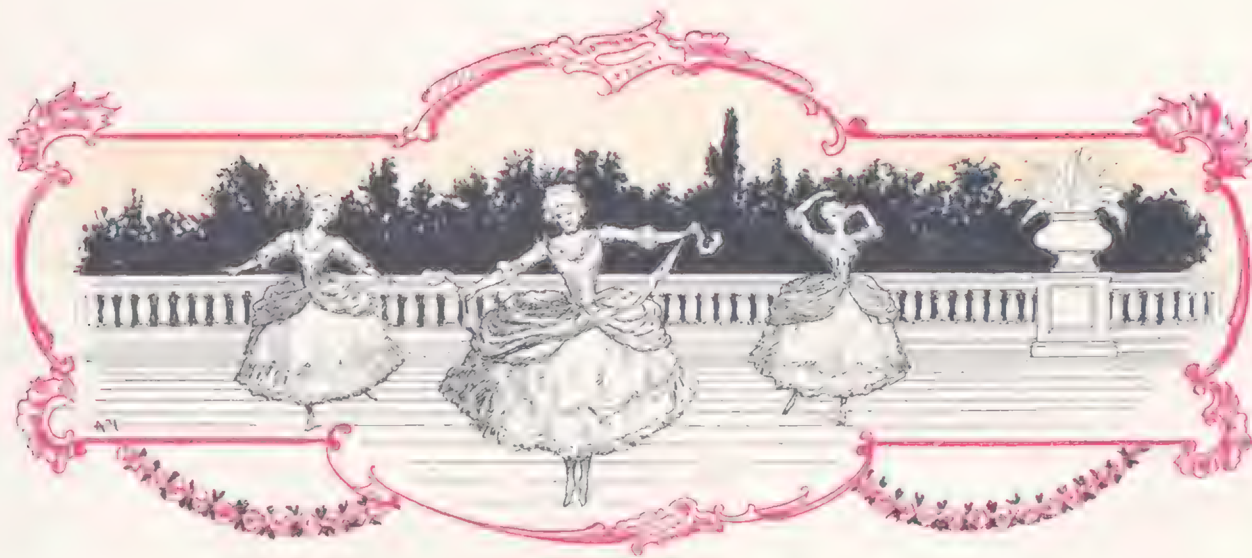
Интересно былъ поставленъ балетъ-пантомима „Mignonette“, сочиненія Дегесса. Тутъ особенно понравился танецъ, названный „Балетъ собакъ“. Разсказываютъ, что постановка одной этой пьесы стоила на маленькомъ театрѣ пятьдесятъ тысячъ экю. Фаворитка денегъ не жалѣла, лишь бы угодить королю.

Спектакли кончались обыкновенно въ восемь часовъ вечера, послѣ этого король удалялся ужинать съ приглашенными посѣтителями этого театра.

Театръ просуществовалъ только шесть лѣтъ.



Изъ балета „L'operateur Chinois“.
(Рис. 291).



XXII.

БАЛЕТЪ
ВЪ РАЗНЫХЪ ГОСУДАРСТВАХЪ ЕВРОПЫ.

Успѣхъ хореграфіи въ XVIII вѣкѣ.—Балеты въ Италіи.—Хореграфія въ Бельгіи.—Подражаніе французамъ.—Основаніе театра „De la Monnaie“.

ОСЕМНАДЦАТЫЙ вѣкъ былъ только подготовительнымъ періодомъ для дальнѣйшаго развитія хореграфіи. Главная заслуга этого періода состояла въ томъ, что за это время создалась танцовальная школа и образовался обширный кадръ талантливыхъ танцовщиковъ и танцовщицъ. Каждый изъ артистовъ вносилъ свою частную индивидуальную особенность, которая составляла крупный вкладъ въ дѣло общей постановки сценической танцовальной техники.

Что же касается балета въ современномъ значеніи, то его еще не существовало. Образовавшіяся же сценическія крупныя силы рвались впередъ на путь прогресса, ожидая только появленія властнаго реформатора, который отрѣшился бы отъ прежней рутины. Требовалось созданіе самостоятельнаго хореграфическаго зрѣлища съ строго опредѣленною фабулою, лишенной всякихъ придатковъ, мѣшавшихъ только правильной постановкѣ „выразительнаго танца“.

Во всѣхъ государствахъ Европы, гдѣ только существовали „балетныя“ труппы, чувствовалась потребность въ реформѣ. Но отъ слова къ дѣлу не переходили, потому что легче было „подражать“, чѣмъ „создавать“. И дѣйствительно, всюду примѣнялись къ тому, что творилось во Франціи. Чутко приглядывались къ французской школѣ, но дальше „подражанія“ не шли.

Италія, родина возрожденной ею хореграфіи, въ XVIII вѣкѣ отошла на задній планъ. Почти въ каждомъ городѣ (Римъ, Модена, Неаполь, Венеція, Падуя, Палермо, Парма, Болонья, Миланъ и др.) были выстроены большихъ размѣровъ театральныя зданія, но вездѣ заботились только о развитіи музыкальной драмы; всюду ставились оперы, формировались труппы пѣвцовъ и пѣвицъ; хореграфія же была пасынкомъ мѣстныхъ театральныхъ импрессаріо. Балетные артисты оплачивались крайне скудно, потому, не смотря на сформировавшіяся почти въ каждомъ городѣ частныя танцовальныя школы, въ нихъ обучались не охотно. Не было требованія, не было и производства.

Болонья считалась главнымъ центромъ, куда съѣзжались со всей имперіи артисты для полученія ангажементовъ въ разныхъ театрахъ. Предлагали тутъ свои услуги и балетные артисты, но итальянскихъ талантовъ въ теченіе всего вѣка, за весьма малыми исключеніями, почти никогда не проявлялось, не смотря на то, что постановка балета при каждой оперѣ была почти обязательна. Въ каждомъ антрактѣ между оперными дѣйствіями, для развлеченія публики, ставили „intermezzi" — интермедіи, самаго низменнаго свойства, или же представляли большіе балеты-пантомимы, въ которыхъ, по словамъ современниковъ, танцоры и танцовщицы „были очень легки на ногу"; танцовали быстро и скакали высоко. Ноги у нихъ обыкновенно сильныя, движенія увѣренны; но не было у нихъ изящества въ положеніи рукъ; не было также у нихъ того благородства, какимъ отличалась французская школа.

Начиная съ этого времени, итальянцы стали проявлять особое мастерство въ чрезмѣрной жестикуляціи при мимическихъ представленіяхъ и при изображеніи страсти въ ихъ пантомимныхъ балетахъ, получившихъ впослѣдствіи значительное развитіе. „Широкій" жестъ итальянскаго танцовщика сдѣлался всемірно извѣстнымъ. Что же касается манеры въ танцахъ, то итальянцы усвоили въ нихъ особую рѣзкость въ движеніяхъ, вызываемую желаніемъ блеснуть виртуозностью, невольно отступавшею отъ правильной классической школы и потому часто граничившею съ акробатизмомъ.

Такое направленіе въ техникѣ искусства установилось въ Италіи съ XVIII вѣка и только рѣдкихъ корифеевъ хореграфіи не испортила итальянская школа, требовавшая не столько благородства въ танцахъ, сколько силы и изобрѣтенія такого рода темповъ, отъ которыхъ малотребовательная публика приходила въ восторгъ, не давая себѣ труда разобраться, на сколько исполненіе было эстетически красиво и отвѣчало законамъ изящнаго.

Кромѣ „интермедій" чисто итальянскаго пошиба, по иниціативѣ владѣтельныхъ князей въ Италіи, изрѣдка переносили изъ Парижской Академіи пьесы, гдѣ хореграфіи отводилось почетное мѣсто. Такъ, по приказу герцога Моденскаго, была переведена на итальянскій языкъ опера-балетъ „Le carnaval et la Folie". Танцы для этой пьесы были сочинены любимою ученицею г-жи Саллэ, танцовщицею Гронье, приглашенною изъ Парижа и исполнявшею не дурно танцы, одѣтою въ мужской костюмъ.

Въ громадныхъ театрахъ Пармы и Флоренціи спектакли давались въ томъ же духѣ, то есть, обязательная хореграфія была представлена крайне посредственными артистами.

Въ Римѣ, въ оперномъ театрѣ, по описанію лица, бывшаго въ Вѣчномъ городѣ въ 1758 году, хореграфія стояла совершенно особнякомъ. Балеты-пантомимы, хотя и давались въ антрактахъ, но женскій персоналъ на сцену не допускался. Женскія роли исполнялись переодѣтыми молодыми и красивыми мужчинами, которые въ своихъ танцахъ отличались „быстротою, легкостью и энергіей" при полномъ отсутствіи совершенно изъятыхъ со сцены танцевъ, требовавшихъ граціи и изящества въ медленныхъ темпахъ.

Лучшія хореграфическія силы появлялись въ Венеціи и Миланѣ, но и онѣ не подолгу оставались въ Италіи. Наиболѣе талантливые артисты быстро перекочевывали въ другія государства, гдѣ содержимые на счетъ „дворовъ" театры могли оплачивать ихъ трудъ шире, чѣмъ постоянно банкротившіеся итальянскіе импрессаріо.

Такимъ образомъ, прославленная на всю Европу танцовщица Барберина объѣхала почти всю Европу, остановившись окончательно въ Берлинѣ.

Во всякомъ же случаѣ, въ XVIII вѣкѣ хореграфія была насущною принадлежностью въ каждомъ изъ многочисленныхъ итальянскихъ театровъ. Она далеко не замерла. Благодаря такому талантливому балетмейстеру какъ Вигано, балетъ въ концѣ XVIII вѣка снова занялъ видное положеніе, отмежевавши себѣ почетное мѣсто въ области хореграфіи, невсегда, впрочемъ, слѣпо слѣдуя по стопамъ захватившей весь міръ французской школы.



БЕЛЬГІЯ.



Въ дѣлѣ развитія театральнаго искусства Бельгія не хотѣла отставать отъ своей сосѣдки Франціи. Уже съ конца XVII вѣка начало проявляться желаніе установить въ Брюсселѣ прочный, постоянный театръ съ музыкой и танцами. Цѣлый рядъ странствующихъ итальянскихъ антрепренеровъ пытались давать въ Брюсселѣ постоянные спектакли, но опыты эти въ большинствѣ случаевъ оказывались неудачными. Только съ 1711 года брюссельскій театръ, получившій названіе „De la Monnaie“, установился довольно прочно, благодаря тому, что управленіе этимъ театромъ взялъ на себя богатый человѣкъ Гримбергсъ; но и онъ, сдѣлавши громадныя затраты, не выдержалъ и уѣхалъ въ Англію. Не менѣе счастливы были и его замѣстители.

Репертуаръ за это время состоялъ исключительно изъ оперъ-балетовъ, перенесенныхъ изъ Парижа. Въ 1714 году поставили „Les fêtes de Thalie“, оперу Лафона и Мурэ, только что поставленную въ Парижѣ, подъ названіемъ „Le triomphe de Thalie“. Нѣсколько позднѣе была поставлена сочиненная въ Брюсселѣ піеса „Новые венеціанскіе праздники“, съ четырьмя выходами (entrées), въ которыхъ участвовала довольно значительная балетная труппа съ женскимъ и мужскимъ персоналомъ (г-жи Гюквиль, Бофоръ, Роберъ и друг.; г-да Баксъ, Фонсекъ, Пижонъ и проч.).

Затѣмъ, въ теченіи цѣлаго ряда лѣтъ поставлены были разные оперы-балеты сочиненія Люлли, Детуша (Acis et Galathée, Bellerophon, Atys, Amadis de Grèce, Les Saisons) и другихъ.

Въ продолженіи всего XVIII вѣка въ Брюссельскомъ театрѣ смѣнились цѣлый рядъ директоровъ.

Изъ нихъ, ни одинъ не составилъ себѣ состоянія, стараясь сдать антрепризу до окончанія срока контракта.

Всѣ они не преслѣдовали никакихъ художественныхъ цѣлей и за неимѣніемъ собственныхъ композиторовъ ограничивались репертуаромъ парижской Королевской Академіи. Только изрѣдка ставили піесы бельгійскаго происхожденія. Такъ, въ 1726 году былъ поставленъ балетъ „Les amours de Venus“.

Балетная труппа никогда не была многочисленна. Въ 1750 году, она состояла изъ шести главныхъ сюжетовъ: Лакоммъ, первый танцовщикъ и балетмейстеръ; Лемэръ и

Жильенъ—танцовщики солисты и вторые балетмейстеры; г-жи Шатнефъ и Гурвиль—первыя танцовщицы и г-жа Грегуаръ—солистка.

Въ брюссельскомъ журналѣ „Наблюдатель Зрѣлищъ“ за подписью Шевріе, въ 1760 году напечатанъ списокъ артистовъ того времени и ихъ характеристики.

Танцы: г. Феличини (очевидно итальянецъ) первый танцовщикъ, хореграфъ и превосходный мимъ; ***Ла Ривьеръ***—первый танцовщикъ; получаетъ 4000 ливровъ жалованья; долженъ бы ограничиться одними танцами, но жаждетъ сочинять балеты, въ которыхъ ничего не смыслитъ.

Г. Гюсъ—первый превосходный серьезный танцовщикъ.

Женскій персоналъ: Г-жа Виктуаръ—дочь любви знаменитаго Сервандона; танцуетъ очень мило. Занимаетъ первое мѣсто.

Г-жа Гренье. Первая танцовщица въ „серьезномъ жанрѣ“, къ чему, однако, не имѣетъ никакихъ данныхъ. Брюссельскія дамы замѣтили, что она чрезмѣрно разставляетъ ноги во время танцевъ. На это г-жа Гренье отвѣтила: я танцую исключительно для мужчинъ, потому считаю излишнимъ слушать дамскія наставленія и совѣты.

Г-жа Евгенія—неизвѣстно почему поставлена въ разрядъ первыхъ танцовщицъ.

Съ фигурантками, кордебалетными, авторъ этой статьи уже совершенно не церемонится. Онъ продолжаетъ:

Г-жа Боби—любовница г. Гюса, дѣлаетъ разныя па и творитъ дѣтей.

Г-жа Де Керъ—тащится за разбитой колесницей маленькаго Невиля.

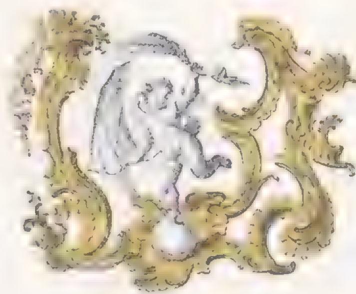
Г-жа Ногранъ—французская крестьянка, бывшая метельщица въ Парижской Комической оперѣ. Ловкая интригантка, мастерски устраивающая ужины по шести франковъ. Почти постоянно беременна, что, по ея словамъ, служитъ лучшею порукою вѣрности ея любовнику.

Считаемъ эти характеристики достаточными, чтобы показать разнузданность печати того времени, позволявшей себѣ печатать интимную жизнь артистовъ.

Въ 1766 году брюссельскій оперный театръ былъ названъ оффиціально „Grand Théatre de la Monnaie“ и сданъ въ управленіе общества, носившаго названіе „Обыкновенные артисты Его Королевскаго Высочества принца Карла Лотарингскаго“.

Первымъ танцовщикомъ и балетмейстеромъ былъ г. Сенъ Леже и первою танцовщицею—г-жа Гранье.

Вообще о бельгійскомъ театрѣ слѣдуетъ сдѣлать заключеніе, что онъ никакой роли въ эволюціи хореграфіи не игралъ, потому что балетная труппа состояла изъ чужеземныхъ артистовъ, не заботившихся о процвѣтаніи этого искусства въ чуждой для нихъ странѣ.





XXIII.

БАЛЕТЪ ВЪ БЕРЛИНѢ.

Подражаніе французамъ.—Хореграфія при Фридрихѣ Великомъ.—Выписка танцовщиковъ и танцовщицъ изъ Парижа.—Прибытіе Барберины.—Ея власть надъ королемъ.—Ея могущество на сценѣ.—Опала.—Танцовщицы Кошуа, Роланъ и балетмейстеръ Пуатье.—Скупость Фридриха.—Балетмейстеры Дени, Деклась.—Танцовщица Режіана.—Нѣмецкій балетмейстеръ Соломонъ.—Вмѣшательство Фридриха во всѣ сценическія мелочи.—Балеты при дворахъ маркграфа Фридриха, ландграфа Гессенъ-Кассельскаго. Штутгардтѣ, Мангеймѣ и Мюнхенѣ.

КЪ КОНЦУ XVII вѣка, послѣ долгихъ внутреннихъ неурядицъ, Германія встрепенулась. Будучи бѣдна литературными и артистическими силами, она поневолѣ обратилась къ своей сосѣдкѣ Франціи. Подобно тому, какъ французы заимствовали искусство въ Италіи, такъ и германскіе властители слѣпо слѣдовали за модами, за искусствомъ и за всѣми внѣшними проявленіями общественной жизни во Франціи.

Въ Штутгардтѣ, Дрезденѣ, Мюнхенѣ и особенно въ Берлинѣ старались подражать всему, что творилось при дворѣ Людовика XIV. Говорили, что стоило нѣмцу съѣздить въ Парижъ, и онъ возвращался оттуда преобразованнымъ, съ элегантными манерами и „вполнѣ воспитаннымъ“. Каждый парижскій портной могъ сдѣлать ему больше пользы, чѣмъ самый строгій нѣмецкій философъ.

Благодаря галломаніи, охватившей нѣмецкія придворныя сцены, для театральныхъ представленій артистовъ начали выписывать изъ Парижа. Въ хореграфической же области пользовались расположеніемъ, какъ мы уже говорили, почти исключительно одни французскіе танцмейстеры, приглашаемые для постановки балетовъ и для учрежденія танцовальныхъ школъ.

Уже въ концѣ XVII вѣка берлинскій дворъ славился своимъ весельемъ. Это было особенно замѣтно при жизни королевы Софіи Шарлотты. Побывавши въ Парижѣ, она полюбила театральное искусство и старалась ввести французскіе нравы при своемъ дворѣ.

Для этой цѣли ею были установлены празднества съ разнообразными спектаклями. По случаю дня рожденія Фридриха, устроенъ былъ „Тріумфъ Парнаса", праздникъ съ „музыкой, симфоніей и балетомъ". Пѣли профессіональные пѣвцы, танцовали же всѣ члены королевской фамиліи, подъ управленіемъ французскаго хореграфа Депуайе, который извѣстенъ былъ по поставленной имъ оперѣ съ балетомъ „Праздникъ Гименея". Въ то же время, другимъ французомъ, Авенанъ, поставлены были еще „Тріумфъ Амуровъ" и „Удовольствія", а также „Экспромтъ Потсдамскихъ пастушковъ".

Въ балетахъ, т. е. въ „entrées" участвовалъ и будущій король Фридрихъ I. По желанію отца, онъ исполнилъ даже роль „Амура"; но примѣръ, взятый съ Людовика XIV, оказался настолько не удачнымъ, что наслѣдникъ престола рвалъ на куски костюмы, которые ему присылали для предназначенныхъ ему ролей въ балетахъ. Мало того, онъ бѣгалъ изъ дворца, изъ опасенія чтобы его насильно не заставили показаться въ „шутовскихъ", по его словамъ, нарядахъ. Съ другой же стороны, при томъ же дворѣ маркграфы Альбрехтъ и Христіанъ Людвигъ обожали танцы, участвуя въ каждомъ изъ придворныхъ спектаклей-маскарадовъ. Они исполняли серьезные „pas de deux" и при ихъ постановкѣ входили въ постоянные споры и пререканія съ спеціально выписаннымъ изъ Парижа танцмейстеромъ. Образцомъ для постановки служили версальскіе оперы-балеты, т. е. піесы съ діалогами, аріями и танцами. При этомъ и костюмы копировали съ французскихъ образцовъ. Дальше этого балетмейстеры не шли.



Г-жа Кошуа.
(Рис. 292).

Такъ продолжалось въ теченіе всего восемнадцатаго столѣтія. При Фридрихѣ II, со времени постройки зданія для опернаго театра, хореграфія въ Берлинѣ начинала пользоваться особымъ вниманіемъ благодаря тому, что самъ король вмѣшивался въ театральныя дѣла, дѣлая личныя распоряженія по сценѣ.

Въ 1742 году, по его приказу, были приглашены балетмейстеръ Пуатье съ танцовщицами Кошуа (Рис. 292) и Роланъ. Послѣдняя была любимицей парижской „Итальянской Комедіи" и король за прекрасное тѣлосложеніе прозвалъ Роланъ „Венерой Медицейской". При открытіи опернаго театра французскіе артисты съ большимъ успѣхомъ исполнили нѣсколько „интермедій" и pas de trois въ оперѣ „Антоній и Клеопатра". Но при этомъ было замѣчено, что для французскихъ артистовъ вновь открытый театръ настолько великъ, что для его обширной сцены требуется болѣе многочисленный балетный персоналъ, иначе пропадали совершенно хореграфическія сложныя группы.

Чтобы избѣжать этотъ недостатокъ, балетмейстеръ предложилъ пригласить еще нѣсколько паръ корифеевъ и кордебалетъ. Экономный король не согласился на эту затрату, и съ своей стороны предложилъ для пополненія кордебалета приглашать каждый разъ „любителей" изъ городскихъ жителей.

Пуатье считалъ такое предложеніе оскорбительнымъ для „музы Терпсихоры"; кончилось тѣмъ, что танцовщика съ его возлюбленной Роланъ пригласили оставить Берлинъ. Онъ протестовалъ, но ему не долго пришлось остаться въ Берлинѣ. Французскіе артисты не могли ладить между собою. Г-жи Кошуа и Тессье вынуждены были обратиться къ королю съ письмомъ (1743 г.). Онѣ жаловались на притѣснявшаго ихъ балетмейстера Пуатье, не дозволявшаго имъ танцовать тѣ „pas de deux", которыя онѣ считали лучшими въ своемъ репертуарѣ. Фридрихъ II собственноручно положилъ слѣдующую разумную резолюцію: „Jch MELIRE mich nicht von allen diesen Sachen". (Я въ эти дѣла не вмѣшиваюсь).

Не смотря однако на невмѣшательство короля, не прошло года, какъ по приказу короля снова были приглашены (1743 г.) изъ Парижа, въ качествѣ балетмейстера, Лани и его двѣ сестры. При дебютѣ, Лани понравился королю, младшая же сестра признана имъ слишкомъ молодою и не достаточно опытною, чтобы занять мѣсто „prima ballerina".

Былъ отданъ приказъ сыскать другую танцовщицу въ Италіи. Въ это время въ Венеціи пользовалась большою извѣстностью красавица Барберина-Кампанини. Охотно приняла она сдѣланное королемъ предложеніе и согласилась прибыть въ Берлинъ къ слѣдующему карнавалу. Въ это время сердце итальянской сильфиды было занято лордомъ Стюартомъ Макензи, потребовавшимъ, чтобы Барберина отказалась отъ ангажемента и слѣдовала за нимъ въ Англію; балерина дѣйствительно нарушила контрактъ, говоря въ свое оправданіе, что онъ былъ написанъ „не по формѣ".

Король Фридрихъ былъ внѣ себя отъ гнѣва. Онъ не могъ допустить, чтобы „какая-то" артистка могла насмѣхаться надъ нимъ. Послѣдовала дипломатическая переписка съ правительствомъ Венеціанской республики, которое въ угоду прусскому королю рѣшило отправить юную танцовщицу въ Берлинъ въ герметически закрытомъ экипажѣ и въ сопровожденіи конной стражи, которой, однако, приказано было вѣжливо обращаться съ плѣнницей.

Барберина прибыла въ Берлинъ въ полномъ блескѣ своей молодости. Ей было всего 21 годъ. Она уже въ 1744 году дебютировала въ Берлинѣ, въ театрѣ „Французской Комедіи". Сдѣлала она только нѣсколько „па" и вся зала пришла въ бѣшеный восторгъ. На дебютѣ присутствовалъ король Фридрихъ Великій. Грація, красота и талантъ артистки сразу смирили разгнѣваннаго на нее монарха. Онъ позвалъ танцовщицу въ свою ложу, наговорилъ ей много любезностей, и сердце Фридриха было покорено.

Успѣхи ея въ Берлинѣ были чрезвычайны. Газеты, замалчивавшія вообще о театральныхъ событіяхъ, на этотъ разъ отступили отъ обычая и посвятили Барберинѣ отдѣльныя статьи. Въ честь ея печатались стихи, гдѣ танцовщицу сравнивали съ Венерой, Минервой и богинями Олимпа.

Черезъ два дня послѣ дебюта къ Барберинѣ явился министръ, который съ поклономъ короля привезъ ей контрактъ и въ статьѣ, касавшейся жалованья, была оставлена пустая строка, чтобы артистка могла сама вписать сумму, какая ей заблагоразсудится. Удивленная танцовщица взяла перо и написала сумму въ пять тысячъ талеровъ. Эта цифра по тѣмъ временамъ была громадная, такъ какъ знаменитая пѣвица Берлинской оперы Марія Бургиньони получала только двѣ тысячи талеровъ.

Скупой по природѣ Фридрихъ не задумавшись тотчасъ согласился. Онъ былъ влюбленъ. По поводу этого королевскаго романа Вольтеръ съострилъ: „король полюбилъ танцовщицу, потому что у нея солдатская нога".

Король не только согласился на пять тысячъ, но изъ личныхъ средствъ прибавилъ еще двѣ тысячи, приказавши, однако, включить въ контрактъ особый пунктъ, по которому договоръ съ танцовщицей будетъ считаться нарушеннымъ, если она, до окончанія договора, выйдетъ замужъ.

Независимо отъ этого, королемъ было приказано интенданту театра относиться къ танцовщицѣ съ почтеніемъ.

Конечно, весь дворъ былъ пораженъ этими милостями. Артисты же придворнаго театра завидовали счастливой Барберинѣ, потому что съ ними Фридрихъ не стѣснялся, часто ругая ихъ, какъ своихъ солдатъ; былъ строгъ и скупъ. Съ итальянской же балериной король былъ щедръ. Онъ „озолотилъ“ ее въ полномъ смыслѣ этого слова, ставши во главѣ ея поклонниковъ. Въ продолженіи пяти лѣтъ въ Берлинѣ не переставали говорить о любовницѣ короля. Поэты воспѣвали ея талантъ, а придворные живописцы на своихъ художественныхъ пано и плафонахъ писали портреты артистки ввидѣ разныхъ миѳологическихъ богинь. (Рис. 293). Одинъ изъ такихъ портретовъ (рис. 294) и до сихъ поръ красуется во второмъ этажѣ королевскаго дворца. И въ публикѣ Барберина, какъ танцовщица, имѣла большой успѣхъ. Вліяніе ея на короля было такъ велико, что, по ея настоянію, скупой Фридрихъ тотчасъ согласился сдѣлать приглашеніе второклассныхъ артистовъ для большого кордебалета.



Барберина.
(Рис. 293).

Такимъ образомъ въ Берлинѣ, благодаря Барберинѣ, было положено начало постоянной балетной труппѣ. За время ея пребыванія въ Берлинѣ были поставлены дивертисменты къ операмъ тогдашняго любимца — композитора Грауна, „Катонъ въ Утикѣ“, „Адріанъ въ Сиріи“, „Кай Фабрицій“, наконецъ, въ 1747 году былъ поставленъ „Arminio“. Въ этомъ послѣднемъ, балетныя сцены исполнялись въ трехъ дѣйствіяхъ и носили разныя названія: 1) *„Жертвоприношеніе“*, въ которомъ pas de deux Барберина танцовала съ балетмейстеромъ Лани; затѣмъ слѣдовалъ отдѣльный „выходъ“ танцовщицы Лани и 12 артистовъ кордебалета, въ числѣ которыхъ былъ восемнадцатилѣтній Новерръ, будущій реформаторъ балета, знаменитый авторъ „Писемъ о танцахъ“. 2) *„Развлеченія римскаго народа“* — pas de deux двухъ кавалеровъ Артусъ и Жоссе, entrée—г-жа Кошуа и кордебалетъ. 3) *Балетъ* героевъ, entrée Лани; pas de deux—г-жа Кошуа и Тессье; pas de deux—г-жа Барберина и Лани, затѣмъ воины и амазонки.

Въ томъ же 1747 году въ день рожденія королевы-матери былъ поставленъ имѣвшій успѣхъ въ Парижѣ балетъ „La Feste galante“, съ новой къ нему музыкой Грауна. Въ 1748 году въ разныхъ вставныхъ въ оперы дивертисментахъ, Барберина исполняла разныя

„pas de deux“ съ танцовщиками Пьеромъ Соди и Артюсомъ. Тутъ сказывалось разнообразіе ея таланта и мастерское исполненіе характерныхъ танцевъ.

Изъ всѣхъ произведеній, поставленныхъ Лани въ Берлинѣ, наибольшій успѣхъ имѣлъ балетъ „Пигмаліонъ и Психея“. Пигмаліона игралъ Лани, статую—Барберина, Амура Маделэна Лани и Флору—Кошуа.

Судя по счетамъ, представленнымъ костюмерами, дѣйствующія лица были одѣты на подобіе лицъ, изображенныхъ на картинахъ-пастораляхъ Ланкре. Цвѣточныя гирлянды украшали корсажъ; драгоцѣнные камни сверкали въ напудренныхъ прическахъ, кружева и газъ окутывали атласныя юбки. Изъ этихъ счетовъ, поданныхъ костюмерами (1745 и 1746 гг.) видно, что въ этомъ балетѣ танцовала Барберина „pas de la statue“, pas de la jardinière; г-жа Кошуа—танецъ Флоры и танецъ пастушки; на костюмы ихъ истрачена была очень небольшая сумма. Во всемъ видна была экономія, доходившая до скупости.

Балетмейстеръ Лани, просившій прибавки къ скудному содержанію, удовлетворенія не получилъ и до окончанія срока контракта секретно уѣхалъ въ Парижъ, куда за нимъ уѣхали и нѣсколько его товарищей.



Барберина съ тамбуриномъ.
Съ карт. изъ колекц. Герм. Императора.
(Рис. 294).

На мѣсто Лани, король при посредствѣ своего агента пригласилъ балетмейстеромъ Пьера Соди, дебютировавшаго въ Парижѣ, въ 1744 году и пожинавшаго лавры въ Лондонѣ, въ Ковенгарденскомъ театрѣ.

Хотя Фридрихъ вполнѣ одобрилъ талантъ Соди, но прекрасный хореграфъ этотъ, недовольный очень ограниченнымъ жалованьемъ, уѣхалъ въ Парижъ, гдѣ онъ снова поступилъ на сцену (1748 г.) и танцовалъ съ г-жами Камарго, Лани, Виктуаръ. Во время кратковременнаго пребыванія въ Берлинѣ Соди успѣлъ поставить только два дивертиссемента для „Festi galanti“ и для „Цинны“. Тутъ онъ танцовалъ нѣсколько pas de deux съ Барбериной; соло же исполняла Кошуа. Особенно удались ему „Festi galanti“; тутъ первенствующее мѣсто занимали танцы, набранные балетмейстеромъ Соди изъ наиболѣе удачныхъ французскихъ оперъ и балетовъ. Самъ Соди, по словамъ современниковъ, „высоко прыгалъ и дерзко подпимался отъ земли“—что особенно нравилось публикѣ.

„Выходы“ въ „Europe galante“, оперѣ Грауна, данной въ первый разъ во дворцѣ „Monbijou“ въ 1748 году по случаю дня рожденія королевы-матери, былъ послѣднимъ балетомъ, въ которомъ участвовала Барберина. Лѣтомъ этого года она, по приказу короля, должна была выѣхать немедленно изъ Берлина. Причиною этой рѣзкой мѣры былъ „романъ“ бывшей королевской фаворитки съ сыномъ канцлера Коччеи. Въ одинъ изъ спектаклей, гдѣ балерина приводила въ восторгъ публику, неожиданно для всѣхъ на сцену выскочилъ этотъ молодой человѣкъ и въ присутствіи публики палъ на колѣни передъ артисткой, при чемъ громогласно объяснился съ нею въ любви, предложивши ей руку, сердце и—что важнѣе всего—большое состояніе. Скандалъ былъ полный. Ревнивый до бѣшенства король отдалъ молодому человѣку приказъ немедленно оставить это „коварное твореніе“, которое покрыло „стыдомъ его имя“. Вмѣстѣ съ тѣмъ, во имя „нравственности“ король изгналъ изъ имперіи „коварную, хотя и обольстительную танцовщицу“, забывши

при этомъ, что онъ самъ въ былое время не могъ устоять отъ чаръ красивыхъ глазъ балерины.

Изгнаніе танцовщицы было непродолжительно. Она снова вернулась въ Берлинъ, гдѣ ей удалось сочетаться законнымъ бракомъ съ сыномъ канцлера. Отецъ протестовалъ, просилъ лишить Барберину права носить его фамилію, но танцовщица пожаловалась королю, который во избѣжаніе дальнѣйшихъ скандаловъ далъ молодому человѣку служебное мѣсто вдали отъ Берлина, въ Силезіи.

Покинувши сцену, Барберина отличалась своею благотворительностью. За учрежденіе на ея счетъ института благородныхъ дѣвицъ, король Фридрихъ II забылъ прошлое и пожаловалъ ей титулъ графини Кампанини. Она умерла въ 1799 году.

Послѣ отъѣзда Барберины, королемъ были приглашены выписанные изъ Парижа г. и г-жа Гіацинтъ, но они оказались настолько посредственными, что ихъ тотчасъ же уволили и амплуа первой балерины заняла молодая Кошуа. Публика скоро забыла свою прежнюю любимицу, отдавая даже предпочтеніе вновь взошедшей звѣздѣ, которую стали восхвалять и въ стихахъ и въ прозѣ.



Г-жа Дени.
(Рис. 295).

Въ 1749 году снова прибыла изъ Парижа г-жа Дени (Рис. 295). Талантъ этой артистки былъ умѣренный. Мужъ же ея, мастеръ составлять балетные дивертисменты, скоро сдѣлался любимцемъ Фридриха и оставался при дворѣ Прусскаго короля до 1768 года. Поставилъ онъ болѣе двадцати дивертисментовъ къ операмъ: „Митридатъ“, „Армида“, „Орфей“, „Семирамида“ и пр. Въ это время король лично составилъ сценарій для оперы „Коріоланъ“, музыку къ которому написалъ плодовитый Граунъ, а составленіе хореграфическихъ „entrées“ было поручено балетмейстеру Дени.

Во всѣхъ операхъ роль перваго танцовщика исполнялъ Дени. Прима балеринами были его жена и приглашенная изъ Вѣны знаменитость того времени итальянка Режіана, славившаяся больше своею красотой, чѣмъ искусствомъ. (Рис. 296).

Хотя Фридрихъ Великій увѣрялъ, что онъ не входитъ въ театральныя дѣла, но это не вѣрно. Ему докладывали и устно и письменно о всякихъ мелочахъ. Между прочимъ, на требованіе дирекціи объ оплатѣ кордебалета за дни репетиціи, король категорически отвѣтилъ отказомъ, заявивши, что балетмейстеръ Дени не смѣетъ выходить изъ бюджета и полагаетъ, что директоръ наконецъ-то оставитъ его въ покоѣ. Между тѣмъ, онъ самъ продолжалъ дѣлать разныя указанія. Когда танцовщикъ Трэнкоръ обратился къ королю съ просьбою о прибавкѣ жалованья, Фридрихъ положилъ резолюцію: „нахожу, что у этого артиста нѣтъ ни малѣйшаго таланта: немедленно уволить его и дать денегъ на дорогу!“ Ни одинъ ангажементъ балетныхъ артистовъ не могъ состояться раньше, чѣмъ король лично не сдѣлаетъ оцѣнки таланту артиста. Онъ самъ назначалъ жалованье большею частью очень скромное. Не рѣдко король, присутствуя на балетныхъ репетиціяхъ, дѣлалъ указанія, какой танецъ слѣдуетъ укоротить или измѣнить. Вообще же при Фридрихѣ на сценѣ была строгая, совершенно казарменная дисциплина. Брали примѣръ съ дерзкаго короля. Сохранилось

много острыхъ словъ, сказанныхъ Фридрихомъ во время спектаклей. Однажды, во время антракта случайно подняли занавѣсъ на высоту аршина, такъ что публикѣ были видны только ноги балетнаго персонала. Король сидѣлъ между англійскимъ и французскимъ послами. Онъ обратился къ англійскому: взгляните, милордъ, вотъ вѣрная картина французскаго министерства. Одни ноги безъ головъ! (Рис. 297). Французскій посолъ былъ настолько уменъ, что сдѣлалъ видъ, будто дерзкой остроты не разслышалъ.

Послѣднею оперою передъ семилѣтнею войною была „Мерона"—посмертное сочиненіе Грауна, скончавшагося въ 1759 году. Говорятъ, что узнавши о смерти Грауна, король прослезился и воскликнулъ: „подобнаго человѣка мнѣ больше не встрѣтить!"



Г-жа Режіана.
(Рис. 296).

Послѣ смерти Фридриха Великаго, до конца XVIII вѣка, были сдѣланы попытки снова воскресить хореграфическое искусство въ Берлинѣ. Изъ Мюнхена былъ выписанъ балетмейстеръ Круксъ и изъ Парижа Теллэ и Пересъ.

Интересна личность Теллэ. Онъ попалъ въ Парижъ восьмилѣтнимъ ребенкомъ и поступилъ въ танцовальную школу при оперѣ, гдѣ обучался танцамъ вмѣстѣ съ Вестрисомъ, Дюпоромъ, Гарделемъ. Сначала дебютировалъ онъ на частной сценѣ, а затѣмъ въ 1789 году участвовалъ при взятіи штурмомъ Бастиліи. Почувствовавши въ себѣ способность сочинять танцы и балеты, онъ послѣ долгихъ скитаній по Европѣ обосновался въ Берлинѣ, гдѣ пользовался большимъ успѣхомъ, въ качествѣ преподавателя танцевъ въ высшихъ придворныхъ сферахъ. Изъ сочиненныхъ имъ балетовъ имѣлъ успѣхъ „Счастливое возвращеніе".

Послѣ семилѣтней войны балетъ въ Берлинѣ пришелъ въ упадокъ. Причина заключалась не въ недостаткѣ хорошихъ артистовъ, а въ скаредности короля Фридриха, обрѣзывавшаго всѣ расходы по театральной части. Особенно любилъ онъ уменьшать жалованье артистамъ. „Создавайте амуровъ по дешевой цѣнѣ, писалъ онъ барону Пёльницу, занятому постановкою миѳологическаго балета, въ мои годы амурамъ нельзя больше платить дорого!"

Хотя въ 1765 году балетный дамскій персоналъ состоялъ изъ французскихъ фигурантокъ, обязанныхъ танцовать въ каждомъ дѣйствіи оперы, но талантъ ихъ былъ настолько ничтоженъ, что хореграфія оставалась всегда на заднемъ планѣ.

Послѣ Дени былъ приглашенъ нѣмецкій хореграфъ Соломонъ. При немъ съ успѣ-

хомъ дебютировалъ французъ Фіервиль, пріѣхавшій въ Пруссію съ своей возлюбленной танцовщицею Гейнель, будущею законною женою Вестриса. До конца столѣтія балетъ въ Берлинѣ какъ-будто угасалъ, не смотря на то, что балетомъ завѣдывалъ Депласъ, которымъ король былъ очень доволенъ.

Изъ краткаго описанія хореграфической дѣятельности въ Берлинѣ видно, что за весь XVIII вѣкъ хореграфія не внесла въ свою область никакихъ новшествъ. Сочиняли, ставили „дивертисменты" призванные изъ Франціи хореграфы, которые вмѣстѣ съ собою перенесли въ Берлинъ и всѣ установившіяся традиціи придворной и оперной балетныхъ сценъ. Среди вызванныхъ изъ столицы Франціи балетмейстеровъ, не нашлось ни одного, который дерзнулъ бы сойти съ дороги, завѣщанной имъ французскими учителями. Ни одному изъ нихъ за это время не пришло въ голову ввести какія-либо новшества въ области хореграфіи, новшества которыя могли бы сдвинуть съ погрязшей въ рутинѣ дороги, которую освѣщали отжившія свой вѣкъ, неизмѣнныя „entrées". Въ концѣ вѣка однако сознали, что Королевскій театръ не могъ обходиться безъ хореграфическаго персонала, который слѣдуетъ пополнять артистами нѣмецкаго происхожденія. Для этой цѣли, въ 1772 году, подъ руководствомъ балетмейстера его величества Лошера былъ сдѣланъ первый опытъ учрежденія Королевской Академіи танцевъ. Первоначально въ нее допущено было восемь дѣвочекъ и восемь мальчиковъ отъ 10 до 14-лѣтняго возраста, „красивые лицомъ и отъ честныхъ нравственныхъ родителей, имѣющихъ постоянное мѣстопребываніе въ Берлинѣ". Въ слѣдующемъ XIX вѣкѣ, благодаря этой школѣ, въ Берлинскомъ королевскемъ театрѣ хореграфіи начали отводить почетное мѣсто.



(Рис. 297).



ТРАСТЬ къ придворнымъ зрѣлищамъ охватила и всѣ мелкіе дворы въ Германіи. Вездѣ брали примѣръ съ Версальскаго двора и для развлеченія содержали труппы артистовъ. Въ ихъ числѣ были и представители хореграфіи, которые большею частью приглашались изъ Франціи. Укажемъ на нѣкоторые изъ этихъ дворовъ.

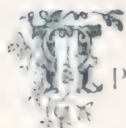
Невдалекѣ отъ Берлина, гдѣ срывала рукоплесканія танцовщица Кошуа, при маленькомъ дворѣ принца Генриха Прусскаго въ Рейнсбергѣ устраивались спектакли, въ которыхъ принималъ личное участіе принцъ со своими приближенными. Кромѣ того, была приглашена труппа драматическихъ и балетныхъ артистовъ. Въ 1776 году былъ устроенъ парадный спектакль по случаю прибытія будущаго русскаго Императора Павла и его невѣсты Софіи Виртембергской.

Представленіе выходило изъ ряда обыкновеннаго. Дѣйствующими лицами были Юпитеръ, Гименей и Амуръ, желавшіе, чтобы путь наслѣдника русскаго престола и будущей его супруги былъ усыпанъ розами; при этомъ, они исполнили pas de trois совмѣстно съ красивѣйшей изъ музъ Евфросиной. Во время танцевъ они вѣнчали прибывшихъ гостей гирляндами цвѣтовъ. Въ заключеніе появился обелискъ съ гербомъ Великаго Князя и всѣ музы, покрывая его цвѣтами, пропѣли торжественный гимнъ: „Танцуемъ и поемъ славу Павлу и великой Екатеринѣ“.

Спектакли въ Рейнсбергѣ были почти всегда смѣшаны съ танцами.

РИ ДВОРѢ маркграфа Фридриха Бейрутскаго была масса приверженцевъ французскихъ нравовъ. Пристрастіе ко всему французскому выражалось совершенно открыто. Во время одного придворнаго спектакля, Франція была изображена въ живой картинѣ и подъ нею красовалось откровенное двустишіе, гдѣ говорилось, что „французскій языкъ и искусства крѣпко обосновались при нашемъ дворѣ“.

Маркграфъ Фридрихъ старался во всемъ подражать Людовику XIV; онъ составилъ труппу изъ французскихъ артистовъ. Въ балетномъ персоналѣ значились больше 20 человѣкъ. Первыми сюжетами были балетмейстеръ Жасентъ, первый танцовщикъ Жерарди, талантливая танцовщица Розина Тальби и другія (1750 г.).—Спектакли были обыкновенно смѣшанные, преимущественно легкія комедіи съ хореграфическими дивертиссементами.



РИ ДВОРѢ ландграфа Гессенъ-Кассельскаго Фридриха II, съ половины XVIII вѣка состояли труппы драматическая, оперная и балетная. Самъ ландграфъ очень любилъ пантомиму и особенно танцы. Онъ требовалъ, чтобы спектакли непремѣнно оканчивались танцами. Въ теченіе семи лѣтъ кряду (1765—1772 г.) обязанности балетмейстера исполнялъ прекрасный артистъ Лошери, который перебывалъ почти при всѣхъ германскихъ дворахъ и въ Касселѣ поставилъ 18 хореграфическихъ произведеній. Изъ нихъ наиболѣе понравились „Рено и Армида", „Искусства, покровительствуемыя гессенскимъ геніемъ", „Амуръ и Психея", „Смерть Адониса", „Донъ-Жуанъ или каменный пиръ" и др.

Сюжеты преимущественно были миѳологическіе и музыку къ нимъ писалъ придворный концертмейстеръ Каннебихъ. Главными исполнителями были самъ авторъ съ женой, г. и г-жа Реньо, Сольные и другіе.

Вообще, при этомъ маленькомъ дворѣ хореграфія была особенно излюбленнымъ искусствомъ. Новые балеты слѣдовали безостановочно одинъ за другимъ. Послѣ Лашери, талантливымъ танцовщикомъ и хореграфомъ Реньо въ теченіе четырехъ лѣтъ поставлено болѣе двадцати балетныхъ дивертисментовъ „Нимфы и Діана", „Ифигенія", „Эней и Дидона", „Смерть Агамемнона" и др. Послѣ Реньо, балетмейстерами были Асселэнъ и Крюксъ, поставившіе множество балетовъ.

Въ 1780 году С. Лошери былъ снова призванъ ко двору и въ теченіи шести лѣтъ имъ поставлено болѣе тридцати хореграфическихъ произведеній въ пьесахъ: „Англо-Саксонцы", „Полевой концертъ", „Раймондъ и Маріанна", „Пастушка и Амуръ", „Мельники", „Пигмаліонъ", „Рыбаки", „Деревенская новобрачная", „Свадьба Альмавивы". Изъ женскаго персонала наиболѣе извѣстна была г-жа Бурнонвиль.

Въ 1760 году дворъ герцога Виртембергскаго, въ Штутгардтѣ, считался однимъ изъ самыхъ блестящихъ дворовъ Европы. Герцогъ содержалъ французскую комедію, итальянскую оперу и двадцать танцовщиковъ, выписанныхъ изъ Италіи, гдѣ они считались первоклассными артистами. Балетмейстеромъ былъ Новерръ, который при постановкѣ своихъ балетовъ располагалъ персоналомъ въ сто человѣкъ. Танцовщицы пользовались расположеніемъ герцога не столько за ихъ талантъ, сколько за ихъ красоту.

Въ Штутгардтѣ, въ очень молодыхъ годахъ Новерръ былъ директоромъ вновь учрежденной танцовальной школы. Подъ его руководствомъ образовались очень многіе хореграфическіе артисты. Между прочимъ Штутгардтъ сдѣлался поставщикомъ танцовщиковъ для парижской королевской Академіи.



РИ ЭЛЕКТОРѢ палатинскомъ въ Мангеймѣ, вмѣстѣ съ французской труппою драматическихъ артистовъ, въ репертуаръ которыхъ входили пьесы Корнеля, Расина, Мольера и другихъ, былъ вызванъ танцовщикъ Луи де Ламаринъ, который сочинялъ балеты. Въ 1684 году былъ спеціально приглашенъ французъ Пеллетье въ качествѣ преподавателя танцевъ всѣмъ придворнымъ и также для постановки балетовъ при дворѣ Палатина, гдѣ подражали Людовику XIV, заставляя придворныхъ танцовать наравнѣ съ профессіональными артистами, причемъ наслѣдникъ престола пользовался репутаціей „граціознаго танцора".

Въ теченіе сорокалѣтняго періода (1743—1778) при дворѣ Палатина состояла довольно значительная балетная труппа и „директоромъ балета" состоялъ Севастіанъ Сціо, въ помощь которому были даны французскіе артисты Гардель и Дюрюэль. Ставили въ эту эпоху

произведенія двухъ родовъ — арлекинады съ танцами и балеты, служившіе интермеціями къ итальянскомъ операмъ.

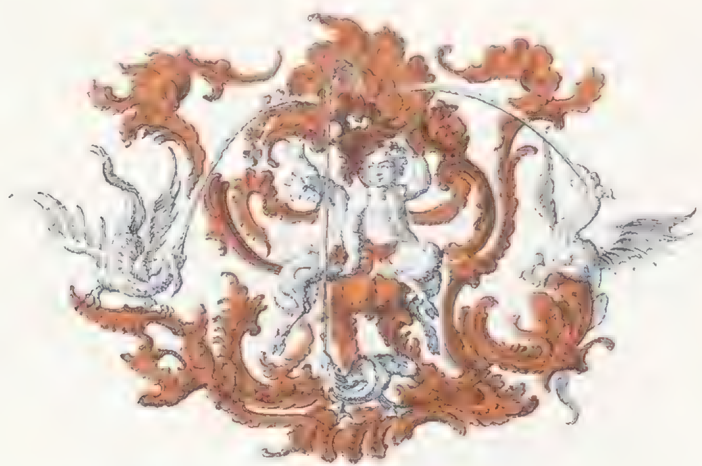
Балеты были сколкомъ съ французскихъ балетовъ того времени. Тѣ же „entrées", не имѣвшія никакой связи съ основнымъ сюжетомъ лирическаго произведенія; тѣ-же странные сюжеты. Изъ числа хореграфическихъ дивертисментовъ имѣли преимущественно успѣхъ сцены съ сюжетами изъ миѳологіи. Одновременно съ „Alesandro" Метастаза (1766 г.) давали „Свадьбу Чингисъ Хана" и „Марса съ Венерой". Для этихъ двухъ балетовъ требовалось 96 танцовщиковъ. Въ то время, въ числѣ балетнаго персонала, между прочимъ, состояли Жакъ Будэ, Михаилъ Лошери и др. Первою танцовщицею была Элеонора Гюберэнъ; директоромъ балета — Сев. Сціо и учителемъ танцевъ Ст. Лошери, который впослѣдствіи получилъ званіе директора Академіи танцевъ. Влюбленный въ искусство, Лошери пріобрѣлъ репутацію талантливаго балетмейстера, но новаго въ хореграфическомъ искусствѣ онъ не изобрѣлъ, хотя былъ очень плодовитъ. Этотъ Лошери въ теченіе своей службы сочинилъ и поставилъ 14 балетовъ героическихъ, пасторалей и комическихъ. Всѣ они по складу своему были блѣдными копіями съ французскихъ оперъ-балетовъ. Изъ нихъ пользовались извѣстностью „Ѳемистоклъ" и „Медея и Язонъ". Опера Саккини „La Fiera do Venezio" кончалась героическимъ балетомъ, сочиненія Лошери „Смерть Геркулеса".

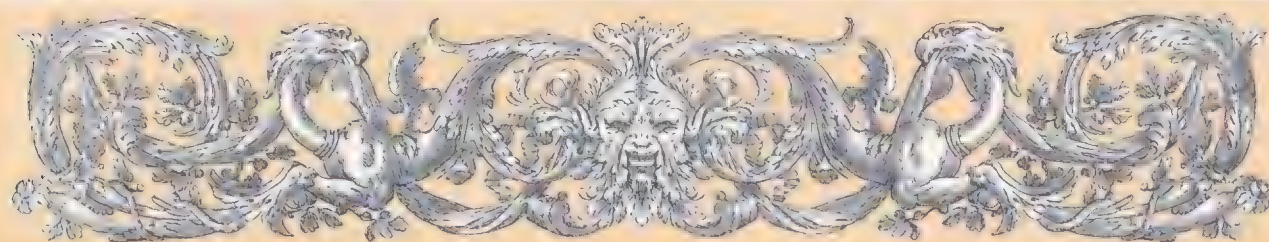
Особеннымъ успѣхомъ пользовался поставленный имъ балетъ „Ярмарка въ гессенской деревнѣ".

Балетная труппа при немъ состояла почти исключительно изъ однихъ французовъ. Въ числѣ фигурантокъ находилась красавица Зефиръ. Электоръ Карлъ плѣнился ею и прижилъ съ ней сына; затѣмъ эта танцовщица сошла со сцены.

Въ концѣ XVIII вѣка, дворъ переѣхалъ въ Мюнхенъ и труппа распалась.

Въ Мюнхенѣ же, при оперномъ театрѣ, издавна существовалъ балетъ. Въ концѣ XVII вѣка (1678—90) балетмейстеромъ тамъ былъ Родье, бывшій прежде камердинеромъ курфирста; послѣ Родье извѣстны приглашенные изъ Парижа балетмейстеръ Пьеръ Дюбрейль (1715—38), Дю Бюиссонъ Шаландрей для постановки серьезныхъ балетовъ (1753—66) и итальянецъ Мишеле для комическихъ балетовъ. За ними слѣдовали балетмейстеры: Транкаръ, Канціани, Круксъ и Лошери.—Изъ танцовщицъ въ концѣ вѣка пользовались въ Мюнхенѣ успѣхомъ г-жи Флядъ, Дюбулэ, Гортагъ, Даннеръ и Шмаусъ.





XXIV.

Недостатокъ балетныхъ силъ.—Учрежденіе танцовальной школы.—Танцовщица Жофруа Боденъ.—Балетмейстеры Соди, Гольфердингъ.—Французскіе артисты.—Появленіе Новерра.

БЛАГОДАРЯ развившейся страсти къ благороднымъ искусствамъ, въ Вѣнѣ уже съ половины XVIII вѣка стали ощущать недостатокъ въ артистическихъ силахъ.

Выписка изъ Франціи артистовъ представляла большія затрудненія, потому что ни одинъ французскій артистъ не имѣлъ права выѣхать за границу безъ особаго на то разрѣшенія. Въ виду этого, въ придворныхъ сферахъ рѣшили учредить такого рода театральную академію, которая формировала бы пригодныхъ для сцены артистовъ.

Если въ Парижѣ имѣется школа для созданія талантовъ, то и Вѣна можетъ послѣдовать примѣру столицы Франціи. Такъ говорили въ придворныхъ кругахъ Вѣны, и такая школа была дѣйствительно открыта.

Въ ожиданіи же нѣмецкихъ талантовъ пришлось все-таки обратиться къ французамъ, и во второй половинѣ столѣтія въ Вѣнѣ наступило царство балета.



Г-жа Жофруа-Бодэнъ.
(Рис. 298).

Въ это время, въ Вѣнѣ было два главныхъ театра. Бургъ-театръ, въ которомъ давала представленія труппа выписанныхъ французскихъ актеровъ, и Кертнерторъ-театръ съ нѣмецкою труппою. При каждомъ изъ нихъ состоялъ самостоятельный балетъ, который въ то время началъ отрѣшаться отъ прежнихъ формъ, завѣщанныхъ ему въ изданномъ еще въ 1717 г. ученомъ трактатѣ нѣмецкаго танцмейстера Тауберта.

Потребность въ оживленныхъ танцахъ на сценѣ вполнѣ назрѣла въ Вѣнѣ. Въ 1756 г. организація балетной труппы была слѣдующая: при нѣмецкомъ театрѣ—балетмейстеръ Со-

ломонъ (жалованье 1320 флориновъ), П. Соди (1234 ф.), Колонно Сантино (1402 ф.) и пр., преимущественно итальянцы. Содержаніе всей труппы обходилось въ 17 тысячъ флориновъ. Во главѣ балетной труппы при придворномъ французскомъ театрѣ состояла талантливая Жофруа Бодэнъ, которая одновременно была и пѣвицей и танцовщицей. (Рис. 298). Содержаніе всей труппы обходилось въ 22 тысячи флориновъ. Тутъ были преимущественно одни французы.

Балетными артистами пользовался и дворъ, гдѣ давались также спектакли. Между прочимъ, былъ данъ балетъ-пантомима „Великодушный турокъ". Это была копія съ оперъ-



Сцена изъ балета „Великодушный Турокъ".
(Съ гравюры изъ кол. С. Н. Х.).
(Рис. 299).

балетовъ, перенесенныхъ изъ Франціи (Рис. 299). Тѣмъ временемъ, вѣнская школа создала цѣлый рядъ балетныхъ артистовъ, вполнѣ способныхъ замѣнить пришлыхъ французовъ. Изъ вѣнской школы вышла даже одна артистка, сдѣлавшаяся знаменитостью—танцовщица Віолетти, которая не долго, однако, блистала на сценѣ. Во время своего пребыванія въ Лондонѣ, она вышла замужъ за актера Гаррика.

Душою балета при нѣмецкомъ театрѣ былъ Гольфердингъ. Онъ поставилъ много балетовъ своего сочиненія: „Развлеченіе садовниковъ", „Муміи и Пирамиды", „Ревность въ сералѣ", „Мельничиха", „Донъ-Кихотъ или Свадьба Гамаша", „Куртизанки невольницы" и др. Отзывы объ этихъ хореграфическихъ произведеніяхъ были самые лестные. Про

Гольфердинга говорили, что онъ мастерски умѣлъ передавать артистамъ мимику (игру физіономій): его ансамбли вызывали всеобщее одобреніе. Кромѣ того, онъ отличался художественнымъ вкусомъ и умѣніемъ составлять программу балетовъ. Благодаря несомнѣнному таланту, онъ считался лучшимъ „сочинителемъ" балетовъ своего времени. Наибольшимъ успѣхомъ пользовался его балетъ „Улиссъ и Цирцея" (1756 г.).

Послѣ отъѣзда Гольфердинга въ Петербургъ, его мѣсто, въ теченіи многихъ лѣтъ, занималъ итальянецъ Анжіолини, поставившій балеты „Охота Генриха IV", „Нинетта при дворѣ", „Французскій дезертиръ". Онъ же написалъ диссертацію „о пантомимахъ у древнихъ". Вообще это былъ артистъ изобрѣтательный и со вкусомъ.

Балетная труппа при французскомъ театрѣ въ Бургъ-театрѣ рѣзко отличалась отъ нѣмецкой. Тутъ давались только небольшіе дивертисменты, состоявшіе изъ коротенькихъ сценъ съ сюжетами изъ миѳологіи: „Амуръ и Психея", „Діана и Эндиміонъ" и пр.

Вернувшись изъ Петербурга, Гольфердингъ сталъ во главѣ „Кертнерторъ-театра" и тутъ началъ давать правильные спектакли, смѣшанные съ балетомъ. Роскошь постановки была новостью. На костюмы и декораціи дирекція денегъ не жалѣла. Постановка балета „Торжество весны" (1766 г.) вызвала всеобщее удивленіе. Такимъ же блескомъ отличалась постановка балета „Аріадна и Вакхъ". Затѣмъ роскошно былъ поставленъ балетъ сочиненія Новерра „Апоѳеозъ Геркулеса", въ которомъ танцовалъ пріѣхавшій на гастроли Вестрисъ.

Что же касается балетовъ, поставленныхъ въ Вѣнѣ, то въ нихъ скользило желаніе отрѣшиться отъ рутины. Піонеромъ былъ Гольфердингъ, балеты котораго отличались своею содержательностью и умѣніемъ вести мимическія сцены, послѣдовательно вытекавшія одна изъ другой.

Въ числѣ артистокъ того времени на вѣнской сценѣ было нѣсколько талантливыхъ. Г-жа Дельфэнъ (Delphin) преодолѣвала разныя техническія трудности; обладала силою, правильностью, была хорошею мимисткою и обладала превосходнымъ слухомъ. Это была художница отъ „высоко героическаго до комическаго". Таковы были отзывы объ этой артисткѣ, скончавшейся (1772 г.) въ полномъ блескѣ своего таланта. Не менѣе благопріятною репутаціей пользовалась г-жа Вигано, граціозная танцовщица въ пасторалахъ. Затѣмъ имѣли успѣхъ молоденькая Дюпре, Вильневъ и другія.

Съ этого времени, въ Вѣнѣ началась эпоха Новерра. Вѣнскій Бургъ-театръ можетъ гордиться тѣмъ, что свою реформаторскую дѣятельность Новерръ началъ на его сценѣ. Изъ Вѣны, побѣдоносный путь реформатора шелъ въ Парижъ, Миланъ, Неаполь, Лиссабонъ. Принципы автора знаменитыхъ писемъ о танцахъ крѣпко осѣли на всѣхъ европейскихъ сценахъ.

КОНЕЦЪ II ЧАСТИ.



ЦѢНА II ЧАСТИ:

Намѣловой бумагѣ, въ кожанномъ переплетѣ. 12 р.

На слоновой бумагѣ, въ переплетѣ . . . . 9 р.





